الأسطورة فى المسرح المصرى المعاصر
١٩٣٣ - ١٩٧٠

الكتاب الأول
مصادر الأسطورة فى المسرح

د. أحمد شمس الدين الحجاجى
قسم دراسات الشرق الأوسط
جامعة بنسلفانيا - الولايات المتحدة

دار الثقافة للطباعة والنشر
بالقاهرة

الاسطورة فى المسرح المصرى المعاصر

الأسطورة في المسرح المصري المعاصر
١٩٣٣ - ١٩٧٠

الكتاب الأول
مصادر الأسطورة في المسرح

د. أحمد شمس الدين الحجاجي
قسم دراسات الشرق الأوسط
جامعة بنسلفانيا - الولايات المتحدة

دار الثقافة للطباعة والنشر
بالقاهرة

إهداء

إلى سهير القلماوى

تحيـة وتقـديرا

مقدمة

يقوم هذا البحث بدراسة الأسطورة فى المسرح المصرى المعاصر ما بين سنة ١٩٣٣ حتى سنة ١٩٧٠ .

وهـذه الفترة تبدأ بظهور مسرحية أهل الكهف « لتوفيق الحكيم » سنة ١٩٣٣ وتنتهى بظهور « انت اللى قتلت الوحش » « لعلى سالم » سنة ١٩٧٠ .

وترجع أسباب البداية لسنة ١٩٣٣ إلى أنه ظهرت فى هذا التاريخ أول مسرحية مصرية تناولت الأسطورة فى المسرح . والانتهاء بسنة ١٩٧٠ لا يعنى أن الفترة انتهت . ولكن الفترة مستمرة حتى بعد كتابة هذا البحث إلى أن يحدث الحدث الكبير الذى ينقل المسرح إلى مرحلة جديدة .

يتناول هذا البحث أربع عشرة مسرحية لسبعة من مؤلفى المسرح المصرى بالدراسة . وهذه المسرحيات هى كل ماألف فى المسرح المصرى المعاصر مستمدا أصوله من ينابيع أسطورية . هذا مع العلم بأن المسرحيات ذات الفصل الواحد لم يشملها البحث ، وذلك حتى يلتى البحث بثقله فى اتجاه واحد ودون أن يتشتت ، وهذه المسرحيات مرتبة حسب تواريخ ظهورها :

أهل الكهف	توفيق الحكيم	١٩٣٣
بجماليون	توفيق الحكيم	١٩٤٢
سليمان الحكيم	توفيق الحكيم	١٩٤٣
عبد الشيطان	محمد فريد أبو حديد	١٩٤٥
الملك أوديب	توفيق الحكيم	١٩٤٩
مأساة أوديب	على أحمد باكثير	١٩٤٩

أشطر من إبليس	محمود تيمور	١٩٥٣
إيزيس	توفيق الحكيم	١٩٥٥
دموع إبليس	فتحي رضوان	١٩٥٦
أوزيريس	على أحمد باكثير	١٩٥٩
هاروت وماروت	على أحمد باكثير	(ب.ت)
أصل الحكاية	بكر الشرقاوى	١٩٦٧
فاوست الجديد	على أحمد باكثير	١٩٦٧
انت اللى قتلت الوحش	على سالم	١٩٧٠

وهذا البحث يعد واحدا فى سلسلة من الأبحاث التى ارتادت الطريق فى الأدب العربى دراسة لتراثه .

بدأت هذه السلسلة بدراسة « سهير القلماوى » عن « ألف ليلة وليلة » ثم اقتحم « عبد الحميد يونس » هذا الميدان بدراسته عن السيرة الشعبية « الظاهر بيبرس » و « الهلالية » ، وتتابعت الدراسات بعد ذلك عن الأدب الشعبى فى جميع صوره وأشكاله ، غير أن الأسطورة المحضة كانت أول دراسة تقدم عنها فى اللغة العربية هى كتاب « إبليس » « للعقاد » وبحث « البطل » « لشكرى عياد » . ومن بعدهما كتب « أحمد كمال زكى » كتابه «الأساطير» الذى استمده من كتاب «لويس سبنس» « الخطوط العامة للأساطير » . وكان أقرب كتاب إلى موضوع هذه الدراسة هو بحث « عز الدين اسماعيل » قضايا الانسان فى الأدب المسرحى » .

تناول هذا البحث مجموعة من المسرحيات ، منها مسرحيات ذات أصل أسطورى ، ومسرحيات ذات أصل شعبى ، وثالثة لا ترتبط بالأسطورة ، ولا بالأدب الشعبى، من بعيد ، أو قريب، مثل مسرحية «توفيق الحكيم» «رحلة الغد»

ولما كان ما يعنيني بالدرجة الأولى هو إضافة شيء إلى هذه الأبحاث ، فإن دراستي للأسطورة في المسرح المعاصر شكلها هذا الإحساس .

ومن هنا قسمت البحث إلى مدخل وكتابين .

حاولت في المدخل أن أوضح مفهوم الأسطورة والعلاقة بينها وبين المسرح عموماً والمسرح المصرى بوجه خاص .

أما الكتابان فأحدهما : يتناول المصادر الأسطورية للمسرحيات والثاني يتناول الوظيفة .

وكان الهدف الأساسي الذي شغلت به عند تناول الكتاب الخاص بالمصادر هو كيفية أن أقيم عملا يخدم الباحثين بحيث يجدو الديهم مادة تمكن من استخدامها إذا شاءوا . لذا فقد تقصيت مصادر هؤلاء المؤلفين فيما تصورت أنه مظانها .

وتتبعت هؤلاء المؤلفين من خلال شخوصهم وأحداثهم مقيما المقارنات بين ما تناولوه وبين مصادر ظننت أنهم أخذوا عنها .

ولقد تحدد هذا الكتاب في أربعة فصول :

الأول : مصادر فرعونية .

والثاني : مصادر إغريقية .

والثالث : مصادر دينية .

والأخير : مصادر شعبية .

أما الكتاب الثاني : وهو الوظيفة ، فإني تناولت فيه دراسة هذه المسرحيات من خلال المنهج الاجتماعي .

وقد قسمت الكتاب الثاني إلى تمهيد وأربعة فصول . يدرس التمهيد العلاقة

بين الأسطورة والمسرح وظيفيا في إطارها العام بينما تدرس رؤية كل من الأسطورة والمسرح بالتفصيل دراسة تطبيقيه في أربعة فصول هي :

الأول : الحرية .

الثاني : العدالة .

الثالث : الحب .

الأخير : الموت .

* * *

ولقد وضعت في هذا الكتاب ذاتي مدركا أنه يمكن أن يختلف معي كثيرا في هذا ، فإن وجهات النظر لا تتفق دائما بل إن الخلاف حولها أمر طبيعي ، ودلالة على تجدد العقل الإنساني .

ولظروف خاصة بالنشر ارتأيت طبع كل كتاب على حدة بعد أن تأكد لدى أن كل كتاب منهما وحدة قائمة بذاتها وإن ارتبطا معا برباط واحد في الإطار العام .

وإني لأذكر هنا أولئك الذين كان لهم دور مباشر في دفعي نحو الاتجاه من البحث بتشجيعهم الذي وصل حد ملازمة بعضهم لي إلى ساعات النهاية ، وكان ما قاموا به من جهد معي أثر يفوق الأثر الذي كان لهم على الصفحات . وإني لأذكر لأساتذتي وزملائي : د. عبد الحميد يونس ، ود. الأهواني ، ود. يوسف خليف ، ود. محسن بدر ، ود. عبدالمنعم تليمة ، ود.أحمد مرسي ، ود. طه وادى ود. جابر عصفور ، ود. يحي عبدالدايم ، ود. عبدالستار ابراهيم، ود . عبدالحميد ابراهيم ، ود. شوقي رياض ، والأساتذة طلعت كرم الدين ، وسليمان العطار ، ومصطفى لبيب ، وأحمد عبدالعزيز ، ونصر رزق، ومنهم الملح المتواصل الذى هدانى إلى الطريق وكان المشجع لى على المضى فى البحث ، على الرغم من أقسى المعوقات . هذا وما أنا مدين به لهم جميعا لا يمكن أن أوفيه حقه في هذه المقدمة .

مدخـــل

« العلاقة بين الأسطورة والمسرح »

استخدم عرب الجاهلية لفظة الأساطير بمعنى الأباطيل . وهم يقصدون بها القصص التي لا يوثق في صحتها .

وقد أكد القرآن الكريم المفهوم الجاهلي للفظة أسطورة فذكرها تسع مرات حاملة لنفس هذا المعنى .

وليس مفهوم اللفظة بهذه الصورة فريدا في اللغة العربية ؛ ففي جميع اللغات ارتبطت لفظة أسطورة بما لا يصدق أو بما هو محض خيال(1)

وهذا البحث لا يعنى بالأسطورة هذا المعنى وإنما يعنى بالأسطورة « قصة سردية مرتبطة بالشعيرة(2) . وأن هذه القصة لا ينفصل وجودها عن هذه الشعيرة ، إذ الشعيرة هي التي تفرق بين الأسطورة وغيرها من ألوان القصص ، وارتباطها بالشعيرة لا يجعلها — بالنسبة لمعتنقيها — مجرد قصة تقص وإنما هي حقيقة معاشة .

وبناء على هذا فإن القصص التي اتخذها مؤلفو المسرح موضوعا لمسرحياتهم ، والتي يقوم هذا البحث بدراستها ، هي القصص التي ارتبطت بالشعيرة ، وما عداها يخرج عن نطاق هذا البحث .

ولا يفرق البحث بين شعيرة اندثرت باتهاء الاعتقاد فيها مثل أديان الفراعنة وأديان الإغريق — أو بين شعيرة ما زالت باقية ببقاء الاعتقاد فيها مستمرا حياً

---

(1) Spence, L., The outline of mythology, 1944, London : Watts, " P.1"

(2) Raglan, Lord., The Hero, 1936 London : Methuen, «P.121»

إلى الآن وما زال معتنقوها يؤدون طقوسها مثل الديانة اليهودية والمسيحية والإسلام .

وتعد شعائر الإنسان القديم هى البداية الحقيقية لفن المسرح ،أى أن المسرح ولد مع مولد الأسطورة ، ولم يكن فنا قائما بذاته ، منفصلا عنها ، وإنما كان جزءا لا يتجزأ منها .

كانت هذه الشعائر تنمو مع النمو الوظيفى للأسطورة . فإنها تؤدى له حاجة حياتية تفيده ، وتفيد بقاءه ، فهى فعل ينتظر منه تحقيق فعل آخر . ومن خلال هذا الفعل الأول كان الإنسان يحاول أن يصنع المعجزات « لا لأنه يغفل حدود قواه العقلية بل على العكس لأنه عارف بها تمام المعرفة »(1) . إذ لم يكن هذا الفعل « مجرد محاولة لجة تتحسس الطريق إلى تمثيل واقعى ، ولكنها كانت فى كثير من الأحوال نوعا من الفن مختلفة اختلافا جذريا مصبوغاً بطريقته الخاصة بمختلف الأهداف والمستويات مثل الرمزية ، والتصميم ، والتعبير »(2)

وكان هذا الفعل أول محاولات الإنسان القديم للسيطرة على الموضوعات المحيطة به ، وإخضاعها له ، واكتساب احتياجاته من خلالها ، لذا فقد تداخلت الحدود الفاصلة بين الفن والواقع ، ولم يصبح الاتصال بين المجالين خيالا داخل نطاق الخيال(3) ، إذ أنه تصور الفعل الشعيرى قادرا على منحه الفعل الحقيقى ،

---

(1) كاسيرر ، مدخل إلى فلسفة الحضارة أومقال فى الإنسان ،ترجمة إحسان عباس ، سنة ١٩٦٠ ، بيروت : دار الآداب ، ص ١٧٤ .

(2) توماس مونرو ، التطور فى الفنون ، ترجمة محمد على أبى درة وآخرين، ١٩٧٠ ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر ، جـ ١ ص ٣٢٣ .

(3) أرنولد هاوزر ، الفن والمجتمع عبر التاريخ ، ترجمة فؤاد زكريا ،=

فمن طريق بعض الطقوس اعتقد أن فى إمكانه الحصول على غذائه ؛ كأن يبسط جلد حيوان على قطعة من الصخر ، أو على جذع شجرة معتقدا أن ذلك يجذب إليه هذا النوع من الحيوان(١) ، وعند قبائل الآرانتا Aranta يقوم أفراد إحدى العشائر التى تتسمى باسم دودة معينة ببعض الطقوس التى تهدف أيضا إلى الإكثار من هذا النوع من الديدان ، التى يتغذى عليها أفراد القبيلة ، وتتلخص إحدى هذه الطقوس فى تمثيل عملية خروج الحشرة المكتملة النمو من اليفعة ، ولذا يقام من فروع الشجر هيكل طويل ضيق ، بحيث يشبه غلاف يقعة هذه الشجرة ، ويقبع فيه عدد من الناس ، وهم يرددون بعض الأغانى التى تدور حول المراحل المختلفة ، التى تمر بها الدودة فى نموها ، ثم يحاولون أن يشقوا طريقهم من هذا الغلاف ؛ مثلما تفعل « اليفعة » تماما ويرددون أثناء ذلك الأغانى المتعلقة بهذه العملية . والمفروض أن هذه الطقوس تساعد على توالد هذه الديان وتكاثرها(٢).

وتكثر أمثال هذه الطقوس الأدائية فى بعض المجتمعات وقد شاهد الأنثروبولوجيون الكثير من أمثال هذا الفعل الطقوسى متكررا بين الشعوب التى عاشت بحضارتها منعزلة عن الحضارة الحديثة .

وكما أدت هذه الطقوس إلى الوصول إلى ربح حياتى فإنها أيضا كانت تستخدم لدفع الضرر ، عن طريق المحاكاة وتقليد النتائج المتوقعة ، على أمل أن تخدع

=١٩٦٩ ، القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر ، حـ ١ .

(١) أرنست فيشر ، ضرورة الفن ، ترجمة أسعد حليم ، سنة ١٩٧١ ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ص ٤٤ .

(٢) جيمس فريزر ، الغصن الذهبى ، ترجمة مجموعة بإشراف أحمد أبوزيد ١٩٧١ القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ص ٢٢٥ .

هذه العملية القدر المحتوم فيتم استبدال الكارثة الوهمية بالنكبة الحقيقية . وهذا الأسلوب فى خداع الأقدار يتم بطريقة منهجية منظمة فى مدغشقر ، حيث يعتقد الناس أن حظ المرء فى الحياة يتأثر بيوم مولده وساعته . فإذا صادف مولده ساعة نحس مثلا ، كان النحس هو قدرة المحتوم ، إلا إذا أمكن إبعاد الشر أو نزعه كما يقولون عن طريق إيجاد بديل له . وثمة طرق كثيرة متنوعة لتحقيق ذلك . فإذا كان مولد الشخص فى اليوم الأول من الشهر الثانى من السنة فبراير مثلا فان ذلك يعد نذيرا بشبوب حريق فى بيته حين يشب هو عن الطوق ، ولكى يسبق الزمن فى ذلك ويتجنب هذه الكارثة فان أصدقاء الطفل يقيمون كوخا فى حقل من الحقول أو مربض من مرابض الماشية ويحرقونه ، ويراعون أن تكون الأم وطفلها ، أثناء ذلك فى الداخل ، فيقومون بانقاذهما من الكوخ المحترق بصعوبة ، قبل أن تأتى عليهما النيران وذلك إمعاناً منهم فى أن يكون لتلك التمثيلية تأثير أقرب إلى الحقيقة والواقع»(١) .

هذه المماثلات الحياتية فى تمثيل الفعل أو تكراره تعد بداية فعلية لفن المسرح . فان هذا الأداء الطقوسى هو المهد لظهور فن الممثل .

وليس هناك شعب من الشعوب لم يعرف هذا النوع من الأداء الشعيرى . كما أن هذا الأداء الشعيرى تعددت أنواعه لدى هذه الشعوب . وكانت هذه الشعائر تؤدى بإيمان صادق لم يفصل فيها بعد بين الفعل الشعيرى وبين الفعل الواقعى .

ومن تلك المماثلة الحياتية التى تؤدى دورا تشخيصيا يقترب بالأداء الشعيرى من الصورة المسرحية كما يحدث فى نظام الكوفاد الذى درسه باخوفن .

---

(١) الغصن الذهبى ، ص ١٧٩ وفى البيئات الشعبية بمصر يخيلون احراق عروسة من الورق لتذهب بالمرض الذى يعانى منه المريض .

ويقضى هذا النظام على الأب بأن يقوم بتمثيل دور الولادة بدلا من الأم فى حالة مولد طفل جديد له فترة، ويخضع الأب لكل الطقوس والممارسات التى تخضع لهـــا الأم الوالدة فى فترة النفاس، كما يرى عند قبائل استراليا الأصليين[1] وقد قدمت قبائل الموسى Mossi المقيمة فى حوض النيجر صورة رمزية مؤثرة لحضور الأموات بين أفراد الهيئة الاجتماعية فتراهم أثناء الفترة التى بين الوفاة والجنازة الثانية يكلفون شخصا بتمثيل الميت، تمثيلا ماديا ولعب الدور الذى كان يقوم به فى حياته »[2].

كان الأداء التمثيلى يقوم بدور كبير فى السيطرة على ذهن البدائى وربطه الواقع بالخيال. وكانت هذه العمليات التمثيلية تقوم بدور كبير فى الترابط الاجتماعى لدى القبيلة. وفى كثير من القبائل البدائية المتأخرة فى استراليا يقومون بحملات للانتقام لقتلاهم وقد يرجع الرجال إلى معسكرهم دون أن يقتلوا أحداً، ولكنهم يكونون مقتنعين بأن الفقيد يرضى بذلك لأن ذويه قاموا بكل ما فى وسعهم للانتقام لموته، من حيث المظهر على الأقل. وتكون الطقوس قد قامت بتأثير كبير فى إطفاء غيظ الميت الحديث الموت وتهدئة روح الأحياء[3] وفى قبائل كوبالى الأفريقية « إذا حدث أن اغتال أسد أو نمر رجلا فإن الجماعة تقيم حفل التضحية، وتقتل الأسد أو النمر،

---

(١) أنظر، أحمد أبو زيد، تايلور، ١٩٥٧، القاهرة: دار المعارف، ص ٧٨.

(٢) أنظر، ليفى بريل، العقلية البدائية، ترجمة محمد القصاص، « بدون تاريخ » القاهرة: مطبعة مصر، ص ٦٧ — ٦٩

(٣) المرجع نفسه، ص ٧٥

وهى تخصص عند ذلك مكانا بين الأدغال يطلق عليه اسم «مولى كورنياما» وهو يتألف من حاجز دائرى من النباتات الشوكية يوضع وسطه تمثال من الطين لوحش بلا رأس، ثم ينزع جلد الأسد أو النمر الصريع بحيث يبقى الجلد والجمجمة معا. ويشد الجلد والرأس فوق التمثال الطينى. ثم تحيط كافة المقاتلين بالسور الشائك بحيث يكون التمثال بداخله والصيادون يرقصون خارجه، وفى نفس الوقت يجرى دفن جسم الوحش (١)

تتطور الشعيرة بعد ذلك إلى حد يصبح معه الأداء التمثيلى فعلا بديلا للفعل الحقيقى الذى يقوم به الرجل البدائى، فإنه فى عملية تقديم القرابين لإراحة روح الميت كأن يحل دجاجة محل ثور، وفى الوقت نفسه يذكر فى غنائه أنها ثور.

وكانت إحدى القبائل الأصلية فى استراليا تتظاهر بأنها تستعد لتقديم القربان على حين يكون هدفها إراحة الميت مستخدمة فى ذلك التمثيل الصامت دون أن يكون هناك قربان حقيقى، وبالوصول إلى هذه المرحلة من الأداء الشعيرى نكون قد انتقلنا إلى الدراما وإلى العمل الفنى. (٢)

والحقيقة أن الإنسان القديم وهو يعيش الاسطورة ويؤديها لم تكن غايته أن يعيد تمثيل الطبيعة أو التشابه معها، وإنما كان يعيش فى الطبيعة محاولا احتواءها.

وانتقال الإنسان القديم فى أدائه للشعيرة من فعل حقيقى إلى فعل تمثيلى انتقل به خطوات نحن فن المسرح، تم هذا فى اللحظة التى أخذ يسيطر فيها الدين على الإنسان، ويتغلب على السحر، ذلك أن الشعيرة المرتبطة بالسحر تمثل أداء موحدا مع الطبيعة، أما الشعيرة المرتبطة بالدين فإنها تمثل الإنسان قوة فى مواجهة قوة أخرى. ويظهر ذلك فى نموذج واضح من خلال قبائل الدياك وهم من سكان

---

(١) فيشر، المرجع السابق، ص ٢٠٩.

(٢) المرجع نفسه، ص ٤٩.

بورنيو فإن إحساسهم « بالعناصر الغيبية فى حياتهم إحساس فعال ، ماثل دائما فى أذهانهم ، وتبدو الأرواح ، والشياطين بالنسبة إليهم وكأنها كائنات واقعية كأشخاصهم تماما ؛ فنراهم فى عيد الرؤس يستدعون سنجالنج بورنج Singaling Burong للحضور وهو فى أساطير الدياك التجريبية يقابل مارس Mars فى أساطير الرومانية ، ويقطن بعيدا فيما وراء السموات ، وليس الكاهن هو الذى يقوم باستدعاء هذا الكائن القادر بواسطة الصلاة التى يوجهها إليه مباشرة ، بل يقوم الأهالى بتمثيل قصة أسطورية ، يروون فيها : أن بطلا أسطوريا اسمه كلينج Kling أو كلينج Klieng احتفل بعيد الرؤس ودعا سنجالنج بورنج إلى حضور الاحتفال فحضره ، وهم يعتقدون أن كلينج هذا الذى يروون عنه كثيرا من الأساطير عبارة عن روح يعيش فى مكان ما ، بالقرب من البشر وأن هذه الروح فى مقدورها أن تصنع لهم خيرا كثيرا وهكذا يمثل كهنة الدياك العيد الذى احتفل به كلينج تمثيلا عمليا . ويصفون كيف أن سنجالنج بورنج قد دعى إلى هذا العيد وأنه أجاب الدعوة ، نراهم يفعلون ذلك وهم ينشدون منجابهم mengab (قصصهم) وفى هذه الحالة يعد كل شخص من الدياك أنه هو كلينج ولذلك يعد الاحتفال وحكاية القصة عبارة عن دعوة موجهة منه شخصيا إلى سنجالنج بورنج وأن هذا الأخير لايحضر فقط إلى منزل كلينج الذى تذكرة القصة بل إلى منزله هو فى اللحظة التى يعقدفيها الاحتفال حيث يستقبل باحتفال خاص وتقدم له الضحايا (١) .

وفى هذا اللون من الشعائر المرتبطة بفعل محتك بفعل آخر ، تكون العناصر الدرامية فى الأسطورة قد تكونت ، وبالتالى فإن الفعل الشعيرى يتحول إلى

---

(١) ليفى بريل ، المرجع السابق ، ص ١٧٦ ، ١٧٥

فعل درامى ويصبح عالم الأسطورة عالم « أعمال وقدرات وقوى متصارعه ، والأسطورة ترى هذا الاصطدام بين تلك القوى فى كل ظاهرة من ظواهر الطبيعة »[1] وكانت أكمل صورة ترسمها الأسطورة لهذا الصراع هو الصراع الدائر بين النبات والموت، الذى اتخذ شكله الكامل فى عقيدة الخصب الاوزيريسية وعقيدة ديونيسيوس ووصل إلى التكامل فى العقيدة المرتبطة بالسيد المسيح .

وكان الصراع يدور فى هذه العقيدة بين قوة الإخصاب المتمثلة فى إله الإخصاب الذى اتخذ اسم أوزيريس وبين إله الفناء المتخذ اسم ست

وقد ولّد هذا اللون من الاعتقاد كثيرا من الفنون كان من أهمها الملحمة التى كانت تمثل الشكل الدرامى الأول الذى انسلخ من الشعيرة . ولم ينسلخ المسرح من الشعيرة فى مصر القديمة ، وإنما ظل جزءا لا ينفصل عنها . وقد اختلفت الطقوس التى كانت تمثل قصة الإله المقتول . وتبعا لهذا الاختلاف اختلف الأداء الشعيرى ، ففى «أبيدوس» كانوا يعطون الأهمية « لموت الإله » أما فى «أبو صير» فقد كانت الأهمية تقع على البعث ويبدو أنه كانت تقام فى أبيدوس تمثيلية أسرار تمثل فيها آلام أوزيريس وموته ودفنه وبعثه . وفى عصر البطالمة[2] كانت هذه التمثيلية تجرى بالدمى التى تحرك بالخيوط (أى القراجوز) وقد تطورت هذه الشعائر ، وبهذا التخصيص يكون المسرح قد بدأ يأخذ صورة فن قائم بذاته .

إذ أن الإنسان حين كان يقوم بهذه الشعائر كان يخلط بين ذاته والموضوع الذى يؤديه ، باعتباره جزءا منه . وبعد مرحلة متطورة انفصلت الذات عن الموضوع ، وأصبح الذين يؤدون الشعيرة يدركون الانفصال بينهم وبين هذا

---

(١) كاسيرر ، المرجع السابق ، ص ١٤٨ .

(٢) مرجريت مرى « مصر ومجدها الغابر » ترجمة محرم كمال ، ١٩٥٧ ، القاهرة : دار البيان العربى ، ص ٢٣٥ .

الفعل الشعيرى . وبهذا الإدراك تحولوا إلى ممثلين حقيقيين ، وربما كانوا من موظفى المعبد (١) ولم يكن ذلك ليمنع من قيام الجمهور بأدوار ثانوية إلى جوار هؤلاء الموظفين .

وكان هذا الجمهور يؤمن إيمانا كبيرا بقدسية هذا الأداء التمثيلى كما أنه كان يؤمن بقداسة هذه النصوص حتى أن « مشهد مسرحية حور الدينية المحجبة على الرغم من المحافظة عليه ليؤكد أنه قد حُرِّف لاستخدامه فى أغراض سحرية »(٢) هذا الارتباط بين الجمهور ، واعتقاده فى قداسة هذه النصوص لم يدفع المسرح إلى الانسلاخ من الشعيرة فى مصر القديمة .

ولقد تم هذا الانسلاخ فى بلاد اليونان وساعد على انسلاخه تكامل الفن الملحمى الذى أصبح إنشاده عادة مألوفة هناك حتى لقد صدر فى القرن السادس قبل الميلاد قانون يشترط تلاوة الاشعار الكاملة لهوميروس بواسطة مجموعات متعاقبة من رواة الشعر على الأرجح فى الأعياد الأثينية التى تجرى كل أربع سنوات » (٢)

ومن احتفالات ديونيسيوس والشعائر المرتبطة به ، ومن المحادثات التى كانت تجرى على ألسنة شخصيات الملاحم تولد المسرح ، وكانت هذه المحادثات « التى تستلزم شيئا من البراعة التمثيلية فى الرواية هى حلقة الاتصال بين تلاوة الملحمة ، وتمثيل الدراما » (٣)

---

(١) المرجع نفسه ، ص ٤٥٤ .

(٢) آتيين دريوتون ، المسرح المصرى القديم ، ترجمة ثروت عكاشة ، ١٩٦٧ ، القاهرة : دار الكتاب العربى للطباعة والنشر . ص ٨١

(٣) ماوزر ، المرجع السابق ، ٨٠ .

ويتم انسلاخ المسرح عن الدين بازدياد المشكلات الاجتماعية فى أثينا ، هذه المشكلات التى كان لها من الاهمية مثل ما للدين ، حتى يمكن أن تعد التراجيديا اليونانية وجهة نظر سياسة أثينا فى الأسطورة (١)

ولقد كانت تجربة المسرح الاغريقى متأثرة إلى حد كبير بتجربة المسرح الفرعونى ، مما سهل عليها عملية الانسلاخ التى ظهرت وكأنها نتاج تطور قومى مستقل . وكثيرا ما كان الإغريق يأخذون من الأمم الأخرى أشياء ويصبغونها بصبغتهم ، فتفقد صلتها بمنابعها الأولى ، ومن ذلك الأدب الاغريقى نفسه ، فإنه يحتوى على بعض العناصر الأجنبية(١) .

لقد ارتقى فن المسرح الأغريقى رقيا كبيرا بعد ذلك ، عندما تحمل المجتمع نفقات العروض المسرحية .

كما انسلخ المسرح من بلاد اليونان فإنه ارتقى واكتمل فناً قائما بذاته هناك أيضا ، ومنها انتشر إلى بقية بلدان العالم التى عرفت المسرح بالصورة الفنية المتعارف عليها الآن .

لم يعرف العرب فن المسرح معرفة مباشرة إلاعام١٨٤٨ على يدمارون النقاش ويعد ظهور فن المسرح لدى العرب نتيجة تفاعل عاملين هامين :

العامل الأول : النمو الذاتى للفعل الدرامى من خلال فن السيرة وفن القص الشعبى وما تولد عنه من نمو الفن والأداء التمثيلى الذى استتبع عملية القص .

---

(١) انظر ، هاوزر ، المرجع السابق ، ص ١٠٧ .

(١) Chadwick, H. M., & Chadwrîck, N. K., The growth of literature, 1968. London: John Dickens « P.2 »

والعامل الثانى : وهو الانفتاح على الغرب والتعرف على فن المسرح الذى كانت بذوره آخذة فى النمو . (١)

***

لقد توقف مسرح النقاش بفعل ظروف حضارية كان أهمها عجز الحركة الديمقراطية عن السيادة على فكر الشام . فهو محكوم بقوى مستبدة تسيطر عليه ، وتوجه حركته . وكان يكفى أن تولد الثمرة فى الشام لتموت أولتنتقل لمكان آخر تزدهر فيه .

وكانت ظروف مصر الحضارية أكثر ملاءمة لظهور هذا الفن . فإن حركة الإحياء كانت على أشدها قبيل سنة ١٨٧٠ ، وهو تاريخ ظهور المسرح فى مصر وكان الاحتكاك الثقافى بأوربا قد بدأ مع بداية القرن التاسع عشر أى قبل ذلك بزمن ليس بالقصير ، وأخذ هذا الاحتكاك صورة كبرى بالبعثات التى أرسلها محمد على إلى أوربا ، وكان هدفها واضحا وهو أن يتعلم المبعوثون ما يمكن لهم تعلمه من البلاد التى ذهبوا إليها والاستفادة بقدر الإمكان من التطور الحضارى فيها ، ثم العودة إلى بلادهم ثانية وتعليم شعبهم (١) .

ولقد أدى هؤلاء المبعوثون دورهم كاملا فى الحياة الثقافية فقاموا بترجمة الكثير من العلوم الحديثة التى ساهمت فى تطور الحياة العلمية فى مصر ، وكما قاموا بنقل الكتب العلمية من أوربا فإنهم كذلك قاموا بطبع كتب الادب العربى التى

---

(١) انظر أحمد شمس الدين الحجاجى ، العرب وفن المسرح سنة ١٩٧٥ ، سلسلة المكتبة الثقافية ، المؤسسة المصرية العامة للترجمة والنشر ، القاهرة .

(٢) انظر ، أحمد عزت عبدالكريم ، تاريخ التعليم فى مصر ، ١٩٣٨ ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة : ص ٤٢٣ .

ساهمت مساهمة فعالة في إحياء التراث وتقديمه . وفي النصف الثاني من القرن التاسع عشر بدأوا يترجمون ويمصّرون بعض الأعمال الأدبية مثل ترجمة «مطالع الأفلاك في مغامرات تليماك في نيلون» التي قام بترجمتها رفاعة رافع الطهطاوى ، كما مصّر عثمان جلال بعض الأعمال المسرحية لراسين وموليير . وبعد تمصير عثمان جلال لهـــذه المسرحيات هو النتيجة الفعلية لما قام به جيل الرواد الأوائل من المبعوثين ، إذ أن عثمان جلال أحد تلامذة رفاعة الطهطاوى في مدرسة الألسن .

وإذا كان عثمان جلال قد مصّر هذه المسرحيات في وقت عرف فيه الجمهور المصرى خشبة المسرح فإن أحد المبعوثين وهو رفاعة الطهطاوى تحدث عن المسرح ووصفه كما رآه في فرنسا قبل أن يعرف في مصر .(١) وجاء بعده أحمد شفيق باشا فوصف المسرح في فرنسا وتحدث عنه (٢) ولكن بعد أن عرف في مصر .

ولقد تغير موقف الحكومة من إرسال البعثات . بعد أن كانت هي المسئولة عن إرسال المبعوثين إلى الخارج ، شاركها في ذلك الطبقة الجديدة التي تكونت بفضل التطور الاقتصادى والسياسى لمصر إبان حكم محمد على ، والتي ظهرت قوتها بقرار الخديوى سعيد توزيع بعض الأراضى الحكومية على بعض من رجالات الدولة. فقام الكثيرون من أبناء هذه الطبقة بإرسال أبنائهم على نفقتهم الخاصة إلى الخارج حتى أنه في سنة ١٨٨٦ بلغ عـدد الدارسين منهم في أوربا أكثر من خمسين طالبا بينما لم يزد عدد طلاب الحكومة عن أربعة وعشرين طالبا . وبازدياد إقبال هذه الطبقة الجديدة على إرسال أبنائها إلى الخارج أصدرت الحكومة قرارا في ٢٧ من

---

(١) انظر ، رفاعة رافع الطهطاوى ، تخليص الإبريز في تلخيص باريز ، ١٩٥٨ القاهرة : مطبعة الحلبى ، ص ١٧٥

(٢) انظر ، أحمد شفيق باشا ، مذكراتى في نصف قرن . ١٩٣٤ ، القاهرة مطبعة مصر ، جـ ١ ، ص ٣٣١ .

أكتوبر سنة ١٨٨٨ بوقف إرسال الطلاب إلى أوربا على نفقة الدولة فهبط عدد الطلاب نتيجة لهذا القرار إلى عشرة طلاب . (١)

وكانت حياة هؤلاء المبعوثين فى أوربا تختلف عن حياة جيل الرواد ، فقد انطلقوا على سجيتهم مع الحياة الباريسية واستجابوا لها استجابة كبرى (٢) واهتم كثير منهم بالمسرح وعند عودتهم قاموا بالمساهمة فى الحركة المسرحية عن طريق الترجمة مثل اسماعيل عاصم .

وفى أوائل القرن العشرين كان أحد هؤلاء المبعوثين يترك دراسته فى الزراعة ليتجه إلى المسرح وهو محمد تيمور ، ويعود ليكون أحد الرواد الذين ساهموا فى تأسيس مسرح مصرى أصيل ، وبعد عودته من أوربا تكثر الدعوات إلى إرسال بعثات للتخصص فى فن المسرح . ونجحت هذه الدعوات فسافر محمود مراد فى ٢٥ من مايو سنة ١٩٢٥ على نفقة الحكومة لزيارة أوربا لاقتباس الأنفع والأصلح من فن المسرح ، وسافر بعد ذلك زكى طليمات فى بعثة حكومية إلى فرنسا لدراسة هذا الفن(٣) وهى أول بعثة ترسلها الحكومة للدراسة المسرحية ، وكان ذلك اعترافا من الدولة بمكانة عن المسرح .

وقد أفادت البعثات المسرح فى عدة أمور :

أولا : أنها أرست قواعد فنه فى مصر

ثانيا : أنها خلقت جمهورا يقدر هذا الفن ويهتم به .

---

(١) أنظر ، أحمد عزت عبد الكريم ، المرجع السابق ، ص ٦٩٧ .

(٢) أنظر ، أحمد شمس الحجاجى ، النقد المسرحى فى مصر ، رسالة ماجستير مقدمة إلى جامعة القاهرة كلية الآداب قسم اللغة العربية ، ١٩٦٥ ص ١٣ ومابعدها

(٣) أنظر ، المرجع نفسه ، ص ١٧ .

ثالثا : خرجت بالمسرح من نطاق الهون إلى نطاق الفن وأصبحت حرفته أمنية عزيزة على كثير من المثقفين .

رابعا : خلقت نهضة فكرية تتجه نحو المسرح ، ساهمت فى نقله ونقده من العشوائية إلى العلمية بمحاولة تفهم أسسه وقواعده .

خامساً: دفعت كثيرا من الأدباء للتأليف المسرحى والكتابة النقدية (١) .

وكما قام المبعوثون بهذا الدور الكبير فى التأثير على المسرح المصرى فإن الفرق الأجنبية أيضا ساهمت إلى حد كبير فى تطور المسرح وكانت هذه الفرق تمثل المثل الأعلى الذى يجب أن يكون عليه المسرح بالنسبة للمصريين ،فترسم الفرق المسرحية المصرية طريقها ، « وإذا نظرنا إلى المسرحيات التى كانت تمثلها هذه الفرق منذ افتتاح دار الأوبرا سنة ١٨٦٩ حتى سنة ١٩٢٣ ، فإننا نجد أن معظم هذه المسرحيات مثلت بعد ذلك باللغة العربية ، مثل مسرحيات كورنى وراسين وموليير وشكسبير وفكتور هوجو وفيكتور ساردو وكثير غيرهم »(٢).

أفادت هذه الفرق الأجنبية فى خلق جمهور مسرحى كان النواة التى ارتكز عليها المسرح العربى فى نشأته وتطوره . كما أنه عزز تقاليد المسرح المصرى ، وساهم فى ابراز الممثل الناجح ، وعاون فى تكوين المؤلف والناقد المصرى العالم بأصول هذا الفن (٣)

* * *

كانت بداية هذا الفن فى مصر ساذجة بسيطة ، وقد اختار يعقوب صنوع أن يقدم المسرحيات الغنائية والفكاهية مستغلا فى ذلك المتعة الغنائية التى يمنحها

---

(١) المرجع نفسه ، ص ٧ .

(٢) المرجع نفسه ، ص ٨ .

(٣) المرجع نفسه ، ص ١٠ .

الغناء لجمهوره فضلا عن أن النزعة الفكاهية كانت وجدت استجابة كبيرة لدى هذا الجمهور .

وعندما قدم سليم النقاش قدم مسرحيات كان لها لونها التاريخي والشعبي ، وتابعته في هذا الفرق التي تكونت من ممثلين كانوا أصلا أعضاء لفرقته .

ويُعدّ القباني الوافد إلى مصر ١٨٨٤ أكثر تفهما لواقع الشعب المصرى . فقد استمد موضوعات مسرحياته من الأدب الشعبي ومزجها بالغناء . وهذا المسرح يعد في الحقيقة امتدادا لروح القص الشعبي . وتابعه في ذلك بقية الفرق المسرحية فقدمت على المسرح المصرى حتى سنة ١٩٠٥ مسرحيات مستمدة موضوعاتها من حكايات ألف ليلة وليلة وقصص الحب العربى والسير الشعبية وبعضا من قصص التاريخ العربى . ومن هذه المسرحيات « أنس الجليس » و « نفح الربى » و « عفة المحبين أو ولادة » و « عنتر » و « ناكر الجميل » و « الأمير محمود » و « المروءة والوفاء » و « المعتمد بن عباد » و « على بك » و « فتح الأندلس » و « اللقاء المأنوس في حرب البسوس » و « السموأل » و « وفاء العرب » و « الرشيد والبرامكة » و « مهلهل سيد ربيعة » و « حياة أمرىء القيس » و « ابن وائل » (٥).

وفى سنة ١٩٠٥ ظهر الاتجاه الرومانسى فى المسرح فقدمت المسرحيات الرومانسية المترجمة والمقتبسة عن الأدب الغربى ، وقد أكدت عودة جورج أبيض من أوروبا سيادة المسرح الرومانسى ، ولكن ذلك لم يستمر طويلا فمنذ عام ١٩١٥ حتى سنة ١٩٢٣ ظهرت الدعوة إلى مذهب الحقيقة وكان ذلك المذهب ارهاصا للواقعية ولكنه لم ينم كاتجاه لدعم الحركة الواقعية إذ أن هذه الدعوة كانت مرتبطة إلى حد كبير بتطور الحركة الديمقراطية فى مصر .

---

(١) انظر احمد شمس الدين الحجاجى ، المرجع السابق ، ص ٢٥ ، ٢٦ .

ويمكن رد الارتفاعات والنكسات التى صادفت المسرح المصرى إلى قوة الديمقراطية أو ضعفها . وكان الاتجاه الرومانسى معبراً عن ثقل الحياة التى يعيشها المصريون فى ذلك الوقت . وكان الإغراق فى العواطف يعد حلا بديلا لمواجهة قوى الاحتلال والثورة عليها . ولكن هذا الموقف تغير بعد إعلان الحرب العالمية الأولى وكانت دعوة مصطفى كامل باشا أخذت تؤتى ثمارها كما أن الدفع الذى كان يقوم به محمد فريد ومعه الحزب الوطنى أخذ يعبىء الشعب ضد الاستعمار البريطانى . هذا فضلا عن أن الطبقة الوسطى المصرية التى نمت نمواً كبيراً فى هذه الفترة كانت تريد أن تحتل مكانها داخل الوطن . وكان مذهب الحقيقة تعبيراً عن هذه النزعة التى أخذت تسود . وفى مقابلها ظهرت نزعة أخرى تقوم بتشويه المسرح وتعد تعبيراً عن الفساد القائم فى المجتمع .

أنتجت كلا من النزعتين فناً فظهرت مسرحيتا « الضحايا » و « طريد الأسرة » تأليف حسين رمزى ومسرحية « عصفور فى القفص » و « عبد الستار أفندى » و « الهاوية » لمحمد تيمور كما ظهر فى الطرف المقابل لاتجاه مذهب الحقيقة مسرحيات تحمل عناوينها الإغراءات الجنسية ألفها واشترك فى تأليفها أصحاب الفرق الخليعة مثل مسرحيات : « اللى فيهم » و « أحلامهم » و « ست الشكل » و « زأزوه وظريفه » و « مرحب »(1) .

وبعد قيام ثورة ١٩١٩ وإخفاقها أخذت الحركة الديمقراطية طريقاً آخر تلون بواجهة ديمقراطية متمثلة فى الحياة النيابية . وظهر وكأن المجتمع يعيش لحظات هدوء لم يكن يعيشها من قبل ، فقد استقرت الطبقة المتوسطة فى ظل استقلال كفل لها الاستنامة لما وصلت إليه من مكاسب . وكانت الدعوة إلى الفن للفن ، ومناداة نقاد هذه المرحلة بالفن الجميل ، على أنه حياة لا غنى عنه وإلا تفهت

(1) احمد شمس الدين الحجاجى ، المرجع السابق ، ص ٣٣ .

الحياة ، وانحطت قيمتها[1] مناداة طبيعية من طبقة حولت فن المسرح إلى فن خاص بها وجعلته أداة لتسليتها تبحث فيه عن غناء للروح[2] .

ولقد تمكنت هذه الطبقة فى هذه المرحلة من إدخال فن المسرح عالم الأدب وتم لها ذلك عام ١٩٢٧ بظهور أول مسرحية شعرية تقدم لأحمد شوقى وهى « مصرع كليوباترا » ، ثم تتابعت مسرحياته بعد ذلك .

وبدخول أحمد شوقى ميدان المسرح تأكد المسرح فى الحياة المصرية فناً أدبياً قائماً بذاته ولم يبق أمام هذا المسرح بعد التجارب الطويلة التى خاضها وصولا إلى هذه المرحلة ، إلا أن يخطو خطوة أخرى نحو المسرحية العالمية .

* * *

كان الفنان الذى أدخل المسرح المصرى هذه المرحلة هو « توفيق الحكيم » .

عاش الحكيم تجربة حية مع المسرح ، فقد قدمت له على خشبة المسرح وهو ما يزال طالباً فى كلية الحقوق مسرحيات « المرأة الجديدة » و « العريس » و « خاتم سليمان » و « على بابا » .

وعلى الرغم من أن هذه المسرحيات تمثل تجارب فنية مبكرة فى حياة توفيق الحكيم الفنية فإن نقاد هذه الفترة احتفوا بما كتب حفاوة طيبة . وكان ممن احتفوا بتوفيق الحكيم ألمع ناقد مسرحى ظهر بعد الحرب العالمية وهو عبد المجيد حلمى الذى كان يتابع الحركة المسرحية بانتظام فى صحيفة كوكب الشرق ثلاثة أعوام هى ١٩٢٣ ، ١٩٢٤ ، ١٩٢٥ .

---

(١) عبد الحميد سالم ، حياة الفنون الجميلة ، صحيفة الأخبار ، سنة ١٩٢٧ ، القاهرة : العدد ٢٠١٤ .

(٢) أحمد شمس الدين الحجاجى ، المرجع السابق ، ص ١٢٠ .

ولو توقف الحكيم عند هذه التجارب ومتابعتها لما كان للحكيم ذلك التأثير الكبير فى المسرح العربى . ولكن طموح الحكيم وحبه للسرح جعله يعيش مع المسرح فى بعثته لفرنسا ولم يعش مع القانون الذى كان قد اتجه إلى دراسته هناك .

وفى فرنسا صقلت تجربة الحكيم مع المسرح الفرنسى والعالمى طاقاته . وعاد بعد ذلك إلى مصر ليؤلف مسرحية أهل الكهف وكان قصده من وضعها « هو إدخال عنصر « التراجيديا » فى موضوع عربى إسلامى ؛ « التراجيديا » بمعناها الاغريقى القديم الذى احتفظت به : الصراع بين الانسان ، وبين قوى خفية هى فوق الانسان »(١) .

كان هذا الهدف الذى وضعه الحكيم نصب عينه هو أول الطريق الذى سار فيه ليصل بالمسرح إلى العالمية . وقد بدأ كتابة المسرحية صيف عام ١٩٢٨(٢) وظهرت كتابا عام ١٩٣٣(٣) .

عدت المسرحية ساعة ظهورها حدثا كبيرا واحتفى بها نقاد الأدب فضلا عن نقاد المسرح ، وكان على رأس المحتفين بها «العميد طه حسين» الذى لم يعجب بالمسرحية ويدعو لها فحسب بل أعجب بالمؤلف ودعا له . وكان إعجاب «العميد» بالمسرحية يعد تأكيدا على أن هذه المسرحية أدخلت المسرح العربى مرحلة جديدة من مراحله .

والظاهرة الملحوظة أن الحكيم امتد بالخط الذى بدأ سابقاً على عهده . وهو

---

(١) توفيق الحكيم : مقدمة مسرحية أوديب الملك ، (بدون تاريخ) ، القاهرة : مكتبة الآداب ، ص ٣٩ .

(٢) اسماعيل أدهم ، توفيق الحكيم ، ١٩٤٥ ، القاهرة : دار سعد للطباعة والنشر ، توفيق الحكيم ، المرجع السابق ، ص ٣٩ .

(٣) المرجع نفسه ، ص ٩٨ .

الاهتمام بالعنصر الشعبي وتوظيفه وظيفة جديدة لم يكن يلتفت لها الرواد السابقون ، وحمل مسرحه رموزا اجتماعية[1] وإن كان الكثيرون لم يدركوا ذلك .

ولم يكن استخدام الموضوعات الشعبية جديداً على الحكيم ، إذ استخدمه فى فى بداية حياته المسرحية ١٩٢٥[2] حين قدم مسرحية على بابا مستمداً أصولها من ألف ليلة وليلة .

ولم يتوقف الحكيم عن استخدام الأصول الشعبية والأسطورية فى أعماله المسرحية بعد ذلك .

وثالث الأصول الأسطورية من أعماله خمس مسرحيات تمثل جميعها التطور الفنى والفكرى الذى مر به الحكيم .

وفى مسرحية أهل الكهف يبرز الاتجاه الذهنى الذى لم يبعد عن المجتمع . بينما كانت الغلبة للاتجاه الذهنى وتحليل القضايا الفكرية فى مسرحيات بجماليون ١٩٤٢ وسليمان الحكيم ١٩٤٣ وأوديب الملك ١٩٤٩ . ويعود الحكيم فى إيزيس ١٩٥٥ إلى المجتمع وإن لم يتخل عن الاتجاه الذهنى فى إبراز قضاياه الفكرية ، ولكن القضايا الفكرية التى شغلته كانت مرتبطة مباشرة بمجتمعه .

وفى الفترة بين ١٩٤٢ حتى سنة ١٩٥٥ كتب الحكيم مسرحياته اجتماعية كثيرة . وهذا يؤكد الصراع الذى عاشه الفنان فى هذه الفترة بين عزلته فنانا وبين رغبته فى المساهمة فى قضايا مجتمعه بأعماله . وهذا الصراع لا يمثل توفيق الحكيم وحده وإنما يمثل جيله . فهو صراع بين النزعة المثالية وبين النزعة الواقعية التى

(١) انظر ، الكتاب الخاص بالوظيفة .

(٢) انظر ، على الراعى ، توفيق الحكيم فنان الفرجة وفنان الفكر ، ١٣٨٩ هـ ، القاهرة : كتاب الهلال ، العدد ٢٢٤ ، ص ٢١٦ .

كادت تحسم بعد ثورة ١٩٥٢ . ولم يعد أمام الفنان من وظيفة للتعبير سوى مجتمعه .

وفى هذه المسرحيات يبرز تطور الحكيم الفنى . ويتضح هذا فى مسرحياته الخمس . ففى أهل الكهف يظهر شباب الحكيم فى حواره وقدرته على التكثيف المسرحى . وإن كان الحماس يدفعه أحياناً إلى أن يتعرض لقضايا لم يكن الحوار يدفع إليها ولا الحدث المسرحى كذلك . مثل حديثه عن مصر والزمن(١) وقد يبدو هذا إقحاماً وإن يكن المؤلف يشير إلى ما يقصده بالمسرحية كما أن حكاية أوزاشيا على لسان بريسكا(٢) كانت إقحاماً أقلق هذا الجزء من المسرحية ، بحيث أن أى مخرج يريد أن يقدم هذه المسرحية للجمهور عليه أن يحذف هذا الحوار منها . وكان من أسباب هذه الإضافات المملة أن المؤلف أراد أن يقول كل شىء . كما أن المؤلف أقام مسرحيته على أكثر من موضوع وإن كان قد استطاع أن يربط بينهما برباط واحد وأن يجعل عقدة المسرحية تدور حول فكرة واحدة وهى صراع الإنسان مع الزمن .

يتطور الحكيم كثيراً فى مسرحية بجماليون سنة ١٩٤٢ وإن كان تعدد الموضوع لا زال قائماً فى مسرحيته ولكنه أكثر ارتباطاً فى هذه المسرحية منه فى أهل الكهف . وازدادت قدرته على التكثيف ، كما أن مهارته برزت أقدر ما يكن فى حواره فيها وهو وإن ناقش قضايا فى هذا الحوار فإنها جميعها كانت منصبة داخل الموضوع ولم تخرج عنه . وكان الحوار يتحرك فى جلال وسمو وخفة معبراً عن أفكار الكاتب بصورة يتفوق فيها على جميع مسرحياته .

---

(١) توفيق الحكيم ، مسرحية أهل الكهف ، (بدون تاريخ) ، القاهرة ، مكتبة الآداب ، ص ١٥٠ .

(٢) المسرحية ص ١٦٢ — ١٦٧ .

ويستمر الحكيم متمالكا هذه القدرة فى إدارة الحوار فى مسرحية سليمان الحكيم ١٩٤٣ . إلا أن الحكيم أخطأ خطأ كان أكثر ظهوراً فى هذه المسرحية منه فى مسرحياته السابقة وهو تحوله من مؤلف مسرحى إلى قاص شعبى استهوته الحكاية التى كانت موضوعاً لمسرحيته إلى أن يسير وراءها ، من بداية الحدث ، خطوة ، خطوة ، حتى ينتهى بهـا بنفس الصورة التى يسير عليها القاص الشعبى . دون أن يستخدم قدرته على التكثيف ، ويوجه حواره إلى الإيحاء ، فأعطى فى فى المسرحية كل ما يمكن أن يعطيه قاص لم يترك لقارئه شيئاً ، ولولا هذا العيب لكانت هذه المسرحية قمة الحكيم فإن فيها إمكانات مسرحية وعطاء لم يعطه الحكيم فى مسرحياته الأخرى .

وكان العيب الذى دفع بالمسرحية إلى هذا الخطأ ، هو أن المؤلف سار وراء قصة الصياد والجنى وربط بينها وبين قصة سليمان ، وتنتهى قصة سليمان فيسير وراء قصة الصياد ليصل بها إلى النهاية القصصية .

تخفف الحكيم من هذا العيب فى مسرحية أوديب ١٩٤٩ وكانت حرفية المؤلف قد وصلت إلى قمتها . فكانت هذه المسرحية تتويجاً لقدرة المؤلف المسرحية .

وفى سنة ١٩٥٥ كان المؤلف يقترب من مجتمعه كثيراً فى مسرحية إيزيس . فضلا عن أن قدرته الفنية تتكامل إلا أن حواره بعد أن وصل إلى قمته فى مسرحية أوديب يأخذ فى النزول ، مع أنه لم يستخدم أى إضافات خارجة عن الموضوع ، ولم تستهوه فكرة يسير وراءها . وكان الحوار تعبيراً عن الموقف فان المؤلف كان كثيراً ما يدير الحوار على طريقة التناقل . فكان يقطع حوار شخص واحد بين عدة أشخاص ، وكانت خبرة الحكيم الطويلة مع المسرح تخفى معالم هذه العملية على النظارة .

ومهما تكن الهنات فى مسرحيات الحكيم هذه فإنها لا تسقط إلى الدرجة التى سقط إليها على أحمد باكثير فى مسرحياته الأسطورية .

ترسم باكثير طريق الحكيم خطوة خطوة . ألف الحكيم مسرحية أوديب الملك سنه ١٩٤٩ فألف باكثير فى نفس السنة مأساة أوديب وإذا كان الحكيم قد أراد فى مسرحياته أن يناقش بعض القضايا الفكرية التى تطور - مع تطور الحكيم الفنى والفكرى ، فإن باكثير التزم بخط واحد فى مسرحياته وهو الاتجاه الإسلامى . وأراد أن يجعل من شخوصه ممثلين لحركة الفكر الإسلامى ، ولكنه فى مسرحية أوديب أخطأ خطأ فنياً كبيراً وهو أنه لم يكن يكتب مسرحية وإنما كان يكتب قصة عن طريق الحوار فملأها حشوا ، بأحداث لم تكن من صلب العمل الفنى ، بحيث يمكن أن تحذف مشاهد بكاملها ، دون أن يؤثر ذلك فى حركة المسرحية ولا أحداثها بل إن هذا الحذف ليزيد من دفع الحركة المسرحية إلى الأمام ويقلل من السأم الذى يصيب الجمهور ، وكان تزاحم الشخوص فى المسرحية وتزاحم الفعل والحوار غير المبررين مدعاة لأن تجعل المسرحية متخلفة فنياً عن مسرحية الحكيم .

وكما فشل باكثير فى تقديم عمل يقف إلى جوار الحكيم فى مسرحيته هذه ، فإنه فشل أيضاً ، وهو يتابع الحكيم فى تقديم مسرحية يتخذ موضوعها من أسطورة إيزيس وأوزريس ، فإن هذه المسرحية التى قدمت سنة ١٩٥٩ أى بعد أربع سنوات من ظهور مسرحية إيزيس للحكيم قد فاقت مسرحية « أوديب » فى فشلها ، تكررت فيها نفس الأخطاء التى وقع فيها المؤلف فى مسرحية مأساة أوديب بحيث ظهرت المسرحية وكأنها عمل ألف فى مرحلة مبكرة من مراحل التأليف المسرحى ، ومع أن المؤلف أراد أن يبرز من خلال المسرحية الموقف الإسلامى من الخير والشر ، فإنه سقط فى خطأ فنى يخرج المسرحية على الإطار الاسلامى ، وهو تقديمه لصورة المعجزة التى يبدو أنه مؤمن بتحقيقها كفعل حقيقى ممكن الحدوث[1] .

---

(١) انظر ، الفصل الخاص بايزيس وأوزيريس من هذا الكتاب ص ٣٥ وما بعدها والكتاب الثانى الوظيفه بين الاسطورة والمسرح .

ثم قدم باكثير مسرحية « هاروت وماروت » وهي تعد مسرحية متفوقة على مسرحيتيه السابقتين بيد أن المؤلف الذى كان ينادى بالعدالة الاجتماعية فى ظل الإسلام فى مسرحية أوديب يبدو وكأنه يعظ الناس بهذه المسرحية حتى يتجنبوا النار ويدخلوا الجنة ، وكانت مسرحيته « فاوست الجديد » استكمالا لما دعا إليه فى مسرحية « هاروت وماروت » .

كان حواره فى المسرحيتين أخف وأسرع من الحوار فى مسرحيتى أوديب وأوزيريس ، ولكن النزعة القصصية والسير وراء الفكرة دون أن يحدد طريقها حتى يتحكم فيها كان واضحاً فى جميع هذه الأعمال . هذا فضلا عن أنه شغل فى مسرحياته هذه بأكثر من موضوع فلم يتمكن من تكثيف الفعل وتوجيهه ليجعل منه عملا مسرحياً متكاملا .

أما محمد فريد أبو حديد فيقف بمسرحيته «عبدالشيطان» فى مرحلة متقدمة فنياً . فهو لم يقدم مسرحية ذهنية من خلال عمله وإنما قدم عملا يصلح للمسرح ، يشهد بأن محمد فريد أبا حديد كان على علم بهذا الفن وكان صاحب موهبة فنية لكنه لم يتابع التأليف للمسرح فوقفت هذه المسرحية عملا وحيداً بين أعمال المؤلف ، ولكنها لم تكن وحيدة فى التراث المسرحى المصرى إذ أنها تعد امتدادا للخط المسرحى الذى بدأ بمسرحية « مصر الجديدة ومصر القديمة » سنة ١٩١٣ لفرح أنطون ومسرحية « عصفور فى القفص » و « عبد الستار أفندى » و « الهاوية » لمحمد تيمور . وقد ناقش المؤلف فيها قضايا عصره وبعث الأسطورة فى الواقع فكان بذلك أول من استخدم الأسطورة فى ثوب معاصر .

وكان حوار المسرحية حياً متحركا خالياً من الجفاف والإطناب كما كان معبرا عن الشخصيات أكثر من تعبيره عن أفكار المؤلف الخاصة .

وكان بذلك متفوقاً على محمود تيمور فى مسرحيته « أشطر من إبليس » سنة ١٩٥٣ التى تأثرت إلى حد كبير باتجاه محمود تيمور نحو القصة إذ أنه أخذ يتابع الحكاية ويستفيض فى ذكر تفصيلات وجزئيات لم تكن تخدم العمل المسرحى . فضلا عن أن لغة حواره جافة ثقيلة . غير أن ما يحمد لتيمور فى هذه المسرحية هو أنه كان حتى ظهور مسرحيته لا يعد أول من قام بنقد ديمقراطية مجتمعه فحسب وإنما كان صاحب المسرحية الوحيدة من بين المسرحيات السابقة التى نادت بتحقيق العدالة الاجتماعية، وإنصاف الكادحين ، والمطالبة بإفساح مكان لهم ،ولم يكن المؤلف فى ذلك سابقاً لعصره ،وإنما كان يسير مع التطور فقد أخذت مكانها الفعلى فى المجتمع بقيام ثورة سنة ١٩٥٢ .

ولم يتفوق فتحى رضوان فى مسرحية « دموع إبليس » سنة ١٩٥٦ على محمود تيمور فنياً أو فكرياً . فإنه من الناحية الفنية كان متأثراً بالنزعة القصصية فى تتابع الأحداث متابعة تفصيلية دون محاولة انتخاب ما يصلح لأن يكون حدثاً مسرحياً وليس قصصياً وحاول فى حواره أن يقلد الحكيم فى مناقشة قضايا فكرية ولكن الحوار تاه منه ولم يستطع ضبطه فحول معظمه إلى خطابة صرفة كما امتلأ بالتفصيلات التى لا مبرر لها . هذا فضلا عن أن الشخصيات كانت فى حوارها كثيراً ما تكرر نفسها . فهو من هذه الناحية لم يستطع أن يصل إلى توفيق الحكيم . كما أنه من الناحية الفكرية عجز عن الوقوف بحوار تيمور . إذ أن فكرته عن العدالة اقترنت بالخير المطلق ولم يكن لها ذلك التفهم الذى قدمه تيمور فى عمله المسرحى .

ويتفوق بكر الشرقاوى على سابقيه باستثناء الحكيم — فى مسرحية « أصل الحكاية » . فإن تأثير نزعة الحكيم الفكريه أثرت فى بكر الشرقاوى فلم يستطع أن يتخلص منها .

وإذا كان الذين ترسموا الحكيم لم يصلوا إليه فإن بكر الشرقاوى فى عمله المسرحى هذا يعد خطوة لا يقارن فيها بتوفيق الحكيم ، وإنما يحمد له ذلك التماسك الفكرى على أنه واحد من مدرسة الحكيم الذين يمكن أن يطوروا اتجاهه الفكرى ، ليستخدم قضايا المجتمع وهو يعرض لقضية الخلق الذى يفقد خالقه القدرة على التحكم فيه ، لتأخذ الحياة دورتها البشرية وهى أشد ما تكون إلى خلق العدالة .

وتصبح العدالة فكرة فكان الخطأ الذى وقع فيه بكر الشرقاوى أنه جعل بتاح يلح فى الحصول عليها ، بينما لم تكن الحاجة ملحة لظهورها . فهو لم يخلق الموقف الملح الذى يقنع بالحاجة إليها .

هذا ما أدى إلى الشعور بأن بكر الشرقاوى افتعل بعض المواقف ليصل بمسرحيته إلى هذا الموقف . هذا فضلا عن أن أخطاء المؤلفين السابقين تركت أثرها فيه . إذ أن النزعة القصصية كانت ظاهرة بوضوح فى المسرحية وإن كان المؤلف قد حاول بجهد كبير ـ لم يوفق فيه ـ أن يخفى هذا العيب .

ولعل على سالم فى مسرحيته « انت اللى قتلت الوحش » سنة ١٩٧٠ التى استمدها من أسطورة أوديب قد قدم عملا من أكمل الأعمال الفنية التى قدمها المسرح المصرى .

وقد ظهر تأثر على سالم بالحكيم فى اتجاهه الفكرى ، ولكن الاتجاه الفكرى لم يسد المسرحية ولم يؤثر فى بنائها الفنى فإن الحدث المكثف وجه المسرحية وجهة سارت فى طريقها من بدايتها إلى نهايتها .

ويبدو واضحا فى هذه المسرحية استفادة على سالم من تجارب المسرح المصرى السابقة عليه ، كما تبدو استفادته من المسرح العالمى ، حتى ليمكن القول أنه بظهور

هذه المسرحية يكون المسرح المصرى قد أكمل نضجه وعرف طريقه ، ولما تنقض على بدايته إلا فترة تعد فى تاريخ الفنون قصيرة جدا ، وإن قرناً تنتهى فيه التجربة بظهور مسرح عالمى يبدأ بالحكيم وينتهى بعلى سالم لمبشر بأن الطريق أصبح مفتوحاً لدى المسرح لأن يقتحم الميدان العالمى . كما أنه يعطى فرصة أكبر للأجيال القادمة لتغزو عالم المسرح ولديها رصيد كبير من التجربة المسرحية الفنية الواعية .

هـــذه لمحة عن تطور المسرح وصولا إلى مسرح الأسطورة ودوره فى تطور المسرح المصرى وسيتعرض هذا البحث بالتفصيل بعد ذلك إلى الكيفية التى ساهم بها مؤلفو المسرح الأسطورى فى هذا التطور الكبير .

* * *

« الكتاب الأول »

المصادر

ينقسم هذا الكتاب إلى أربعة فصول . تتناول المصادر التي استقى منها مؤلفو المسرح مادة الأساطير الفرعونية .

ولما كانت الأسطورة الفرعونية هي أقدم الأساطير التي تناولها المسرح المصري المعاصر فإنها اتخذت في هذا الكتاب الفصل الأول . وكانت المصادر الإغريقية هي موضوع الفصل الثاني . ومع أن المصدرْ الديني أقدم من المصدر اليوناني إلا أنه انقطع كعقيدة دينية ، بينما ظل المصدر الديني على قدمه باقيا حيا ، تجدد من اليهودية إلى المسيحية إلى الإسلام . ومن هنا كان مكانه تاليا للمصدر اليوناني ، فاتخذ الفصل الثالث . أما الفصل الأخير فهو المصدر الشعبي ، لأنه يقترب بذلك من المصدر الديني ، في كونه مازال حيا فضلا عن أنه متجدد ومتغير باستمرار .

الفصل الأول

(مصادر فرعونية)

تناول ثلاثة من مؤلفى المسرح المصرى المعاصر أسطورتين من الأساطير المصرية القديمة لتكون موضوعا لمسرحياتهم .

هاتان الاسطورتان هما أسطورة «إيزيس وأوزيريس» وأسطورة «التكوين»

وكانت المسرحيات الثلاث هى مسرحية : «إيزيس» للحكيم ، «وأوزيريس لباكثير ، وأصل الحكاية ، «لبكر الشرقاوى» .

---

(١)

كان الحكيم أسبق من على أحمد باكثير فى كتابة المسرحية مما أدى بباكثير إلى الاستفادة من مصادر الحكيم ، فضلا عن الاستفادة بمسرحيته .

كان مصدر المسرحيتين واحدا وهو رسالة بلوتارك[١] عن إيزيس وأوزيريس ، والمخطوطة المصرية القديمة التى عثر عليها «شستربيتى» ونشرها وترجمها إلى الانجليزية «جاردنر»[٢] ، وترجمها بعد ذلك إلى العربية سليم حسن .[٣] .

---

(١) أنظر ، رسالة بلوتارخوس عن إيزيس وأوزيريس ، ترجمة حسن صبحى بكرى ، سنة ١٩٥٨ ، القاهرة : دار العلم .

(٢) Garderer, A. H., The chester Beatty Descriptor of Hieratie Papyrus With a mythological story Lov Eongs and their miscellaneous Texts, 1931 London : Emery Walker « P.P.13—26».

(٣) أنظر ، سليم حسن ، الأدب المصرى القديم ، سنة ١٩٥٤ ، القاهرة : لجنة التأليف والترجمة والنشر ، جـ ٦ ، ص ٣٤٣ ، ١٦١ .

خلط الحكيم مسرحيته بالنطقين المصرى القديم الشائع بين الدراسين المصريين لتاريخ مصر القديمة والنطق اليونانى ،فبينما يسمى إيزيس وأوزيريس باسميهما المعروفين ، يسمى ست « بطيفون » « وتحوت » « بتوت » ، وهى نفس التسميات التى استخدمها بلوتارك ، أما باكثير فقد استخدم الأسماء المصرية القديمة ملتزما بنطقها الشائع .

وسمى معظم شخصياته باسم إله مصرى قديم أو باسم بطل من أبطال مصر مثل -اموسى قائد القواد فى مملكة غرب الدلتا المستقلة وقد استمد اسمه من اسم الملك أحموسى بطل الحرية المعروف فى تاريخ مصر القديمة بانتصاراته فى معاركه ضد الهكسوس(١) وربما كان اتخاذه لهذا الاسم لما فيه من دلالة توحى بالبطولة .

وفى محاولة معرفة مدى استخدام كل من الكاتبين النص الذى استعان به فانه من الضرورى القيام بعملية مقارنة هذه النصوص بنص المسرحيتين .

— ١ —

كان ما ذكره بلوتارك عن شخصية أوزيريس دافعا للمؤلفين إلى تقصيه فهو يذكر أن أوزيريس حينما استوى على عرش مصر « انتشل المصريين من حياة الحرمان والتوحش فعلمهم كيف يزرعون الحب وسن لهم القوانين ، وعلمهم تبجيل الآلهة دون ما حاجة إلى استعمال السلاح وإنما كان يستميل معظم الشعوب إليه بالإقناع والتهذيب ، ويسحرهم بجميع ألوان الموسيقى »(٢).

---

(١) أحمد أحمد بدوى ، فى موكب الشمس ، ١٩٥٠ ، القاهرة : لجنة التأليف والترجمة والنشر ، حـ ٢ ، ص ٣٤٣

(٢) بلوتارخوس ، المرجع السابق ، ص ١٦ ، ١٧

ويروى أن إيزيس كانت أثناء غيابه فى غاية اليقظة والحذر وسيطرت على زمام الأمور كلها فلم يجسر « طيفون » على إحداث شغب[1] .

ينتقى الحكيم من هذا النص ما يخدم مسرحيته فيصور أوزيريس بنفس هذه الصورة التى ذكرها بلوتارك مجسمة فى حركة المسرحية ، فهو يظهر فيها بصورة العالم المسالم الذى يقوم باكتشافاته ، واختراعاته ، حتى لا يشغل بهما عن الحكم ويترك زمام الأمور لأخيه طيفون يصرفها كيف يشاء ، دون أن يكون لإيزيس يد فى توجيه الأمور وهذا ما يخالف فيه المؤلف بلوتارك .

يقف الناس فى مسرحية الحكيم مختلفين فى تقويمه ، بعضهم قلبه معه ، وبعضهم يلومه على ما يصنع ، بينما يجمع العامة على عدم تقبل ما يصنع من تركهم بين أيدى طيفون ورجاله ينهبونهم ويسلبونهم ما يملكون وفى المسرحية يظهر ذلك الموقف واضحا حين يأخذ شيخ البلد ، وهو أحد أعوان طيفون بسلب الناس ما يملكون . وهم يبحثون عن وسيلة تحميهم من طغيانه ، فيلجأون إلى توت ليحميهم بسحر كتابته . فيقوم توت ومسطاط بعملية تقويم لأوزيريس من خلال هذا الموقف :

« توت » : نعم من الأسف طيفون هو المتصرف الحقيقى .

« مسطاط » : هو وحده يدير من قصره كل شئون المملكة . . بينما شقيقه الطيب حاكمنا أوزيريس . . .

« توت » : مشغول عن الحكم باكتشافاته واختراعاته ، نعم . . . كلنا يقولها ببساطة ولكن أجبنى أنت ؛ هل فى ذلك لوم عليه ؟ . .

---

(١) أنظر سليم حسن ، المرجع السابق .

«مسطاط»: ومن الذى يلوم ؟ . . أنا آخر من يلوم . . . إن علمه وإبتكاراته هى وحدها فى نظرى كما تعلم التى درت الخير على هذا البلد . . . لولاه لما أستطاع الفلاح أن يزرع ولا حضارتنا أن تكون ، من ينكر أنه مخترع المحراث ، والشادوف ، ومشيد الجسور ، والقناطر ، ولكن الأمر الذى لا ينكر هو أنه ترك شئون الحكم إلى شقيق داهية ماكر يعمل ليصطنع الانصار ويستميل أشياخ البلد ويتركهم ينهبون الشعب(١) .

وهكذا فان المؤلف التزم بجانب واحد مما ذكره . بلوتارك من أن أوزيريس علم الناس دون حاجة إلى استعمال السلاح ، لأن هذا الجانب كان يخدم فكرته أما ما ذكره بلوتارك من أن أوزيريس عاد من العالم الآخر إلى حورس، وأعده للقتال ودربه(٢) فان ذلك لم يذكر المؤلف منه شيئا ولو أنه استخدمه لتغيرت شخصية أوزيريس ولتغيرت الفكرة التى بنى عليها مسرحيته تغيرا جذريا .

لا يتوقف المؤلف عن الإلحاح على شخصية أوزيريس العالم المسالم حتى حين تعيده إيزيس إلى مصر ، فانه ينزوى فى أطراف الصحراء يعلم الناس فنون الزراعة وشق لم قناة حول إليها ماء النيل ، وأصبحوا يعيشون فى خصب حتى أسموه الرجل الأخضر ، وهو لم يحاول أن يصنع أية محاولة لاسترداد ملكه من طيفون ، ورفض جميع محاولات زوجته لإقناعه بذلك .

وظهر واضحا أنه مقتنع بحياة العالم المنعزل ، لا يريد أن يوجه جهوده لاستخلاص الحكم ، لأن طرائق الحصول علية تدفع إلى الاشمئزاز منه . وكان الحكيم بذلك منطقيا مع الشخصية التى رسمها له .

---

(١) توفيق الحكيم ، مسرحية إيزيس ، (بدون تاريخ) ، القاهرة : مكتبة الآداب ، ص ١٦ ، ١٧

(٢) بلوتارخوس ، المرجع السابق ، ص ٣٧ ، ٣٨

برز ذلك من خلال محاولة توت ومسطاط دفع ايزيس إلى أن تحاول إقناع زوجها بأن يعمل فى سبيل عودته إلى الحكم :

« إيزيس » : أى عمل ... عودتنا إلى الحكم ... مستحيل .. زوجى لا يريد.

« مسطاط » : توت يستطيع إقناعه .

« إيزيس » : ما من أحد يستطيع إقناعه . . . لقد حاولت أنا طيلة أعوام ثلاثة أن أدفعه إلى هذا الهدف ولكننى أخفقت حتى وجود طفله لم يحمله على تغيير رأيه لقد صدم المسكين .

« مسطاط » : صدم ؟

« إيزيس » : نعم . . . صدم فى أعماق قلبه يوم سمع بأذنيه الناس يلعنون ذكرى أوزيريس .

« مسطاط » : أنها دعايات طيفون .

« إيزيس » . قلت له ذلك ... فازداد تمسكا برأيه .

« مسطاط » : ولكنه لم يزل يحب الناس ويعلمهم ويخدمهم . . .

« إيزيس » : إن الذى صدمه ليس الناس . . . ولكن طرائق الحصول على الحكم ... لقد اشمأزت نفسه من ذلك وانتهى الأمر (١) .

وكانت شخصية أوزيس بذلك متوافقة تمام التوافق مع ما أراده لها الحكيم مما أدى إلى نجاح عملية الانتخاب ، التى قام بها من رسالة بلوتارك . فهو قد اختلف فى بنائه لمسرحيته عما ذكره بلوتارك من أن طيفون لم يحسر أثناء غياب أوزيريس على إحداث الشغب إذ كانت إيزيس فى غاية اليقظة . فلم تكن إيزيس لديه

---

(١) المصرحيه ص ١٠٢ ، ١٠٣

بقادرة على أن تقوم بشيء لا يرتضيه زوجها مما سهل لطيفون السيطرة بنفوذه على أداة الحكم .

وقد زاوج على أحمد باكثير بين ما كتبه بلوتارك وبين ما رسمه الحكيم لشخصية أوزيريس ولم يجعل من طيفون المتصرف فى زمام الأمور كما رأيناه عند الحكيم، فطيفون لديه كان يحاول القيام بالشغب تاركا رجاله يقومون بعمليات السطو على الأهالى بينما هو يحاول حمايتهم ، ولكن إيزيس كانت فى غاية اليقظة والحذر ، قادرة على أن تمسك بزمام الأمور بيدها ، فتقاوم سطوة طيفون وتحبط محاولاته المستمرة فى إقناع أخيه بأن ينوب عنه فى الحكم ساعة غيابه ، وكاد أن ينجح فى إقناعه لولا أن إيزيس قدمت الدليل على سوء نيته وأنه لا يصلح لحكم الناس بينما هو يهدد القضاة ويخيفهم حتى لا يحكموا حكما ضد أتباعه .

« كبير القضاة » : مولاى . . ليس تهديد سوراتا . . وحده هو الذى أخاف القضاة .

« أوزيريس » : فأى شيء أخافهم ؟

« كبير القضاة » : شائعة انتشرت فى البلاد بأن القصر الأحمر سينوب عن القصر الأخضر مدة غيابك فى بوصير ، فالقضاة يخشون على أنفسهم وعلى استقلال محكمتهم من ذلك .

« أوزيريس » : اذهب ياتحوت فأكد باسمى للقضاة أن الحكم سيبقى فى القصر الأخضر مدة غيابى ، وأن استقلال المحكمة دائما مكفول(١).

***

---

(١) على أحمد باكثير ، مسرحية أوزيريس ، ١٩٥٩ القاهرة : مطبعة مصر، ص ٢٧ ، ٢٩

وحاول باكثير أن يزاوج بين ماذكره كل من بلوتارك والحكيم فبينما يتابع في الموقف السابق بلوتارك يعود بعد ذلك إلى الحكيم ليرسم أوزيريس بصورة العالم المسالم ، يقوم برحلاته ليعلم الناس الزراعة ، ويرفض أن يحمل السلاح مع قوته ، وحين أعادته إيزيس من بيلوس إلى مصر ، ورأى كيف يبطش « ست » وأتباعه بالناس ، ويغتصبون ممتلكاتهم عنوة ، لم يزد على الترحم الحالم . وحين تطلب منه إيزيس أن يشترك مع أعوانه ليحارب ست يرفض هذا الاقتراح ويرى أن من الخير أن يبعث له برسالة يطلب منه فيها أن يكف عن الظلم ، والفساد ، ويردع رجالة عنهما ، وحين ست قدم برجاله لم يحاول أن يقاومهم وانما سلم نفسه مكتفيا بقوله إنه يخشى عليه غضب الله ولعنته .

« ست » : سلم نفسك يا أوزيريس . . . إياك أن تقاوم وإلا تعاورناك بسيوفنا .

« إيزيس » : « صائحة » كلا لا تسلم نفسك يا أوزيريس سيقتلونك .

« ست » : لن نقتله إلا إذا قاوم .

« أوزيريس » : ماذا تنقم منى يا أخى ؟ إن كنت تخشى أن أنتزع الملك منك .

« ست » : « مقاطعا » كلا لاأخشى شيئا ... أنا ملك الوادى لايقدر أحد أن ينتزع ملكى منى .

« ست » : كلا لا أريد سماع شىء منك ... سلم نفسك وكفى .

« إيزيس » : ويلك أيها المجرم الأثيم ... ألم يكفك ماغدرت به من قبل ؟ ..

« ست » : أنت التى جنيت عليه ببحثك عن تابوته ... لو تركته ومصيره لاستراح وأراح .

« إيزيس » : ويلك أيها المجرم .

« ست » : اسكتى يا ساحرة . . . لا تشغلينا بصياحك (لرجاله) كتفوه بالحبال . . . لا تقاوم يا أوزيريس . . . وإلا . . .

«أوزيريس»: أخشى عليك يا أخى من غضب الله ولعنته .

« ست » : ولكنى لا أخشى شيئا (ينبرى إثنان منهما ليكتفا أوزيريس دون أن يبدى مقاومة وتحاول إيزيس أن تحول دون ذلك)

«أوزيريس»: دعيهم يفعلون ما بدا لهم ... اعتصمى بالصبر ياحبيبتى (١) .

هذا المنظر لم يرد ذكره لدى بلوتارك ، وإنما هو منظر استقاه با كثير من الحكيم إذ أن طيفون فى مسرحيته يرسل رجاله للقبض على أوزيريس بعد عودته ويذبحونه أمام الفلاحين دون أية مقاومة منه أو منهم .

وهذا المنظر هو إضافة من الحكيم للاسطورة . وهذه الإضافة تعد تغييرا للاسطورة فإن طيفون حين ألقى بالصندوق فى اليم وجده بعض الفلاحين ، وحين فتحوه كان — أوزيريس ما زال حيا بداخله فباعوه إلى ملك « ببلوس » وحين استطاعت «إيزيس» أن تعيده ، تلقاه رجال طيفون بعد ثلاث سنوات من إقامته فى مصر .

وكان وضع أوزيريس فى صندوق وإلقاؤه فى اليم ، من الجوانب التى استخدمها المؤلفان عن رواية بلوتارك ، فهو يذكر أن أوزيريس حين عاد إلى وطنه دبر له طيفون مؤامرة غادرة ، فجمع شرذمة من اثنين وسبعين رجلا ليكونوا شركاء له فى الجريمة ، كانت تؤازره فى ذلك ملكة حضرت من أثيوبيا ، كان المصريون يدعونها « أسو » قاس توفون جسد أوزيريس خلسة وصنع له صندوقا فخما جميل الزينة وأمر بإحضاره إلى الوليمة ولما سر الضيفان جميعهم بمنظر هذا الصندوق، وأعجبوا به ، وعد توفون مازحا بأنه سيجعل منه هدية لمن يجد الصندوق مناسبا لجسمه ، يملاه تماما وهو يمتد فيه فجربه الضيفان جميعا الواحد تلو الآخر ، ولما لم

---

(١) المسرحية ، ص ٩٩ ، ١٠٠

يطابق أحدا منهم ، نزل أوزيريس به ، وتمدد فيه . فهرع إليه المتآمرون ووضعوا الغطاء عليه ، وأغلقوه من الخارج بمسامير وصبوا عليه قصديرا مصهورا ، ثم حملوا الصندوق إلى النهر ، ودفعوا به في الفرع الثاني إلى البحر[1] ولم تكن إيزيس حاضرة هذا الحفل فلما بلغها الخبر نزعت على الفور إحدى ضفائرها ، وارتدت ثياب الحداد ثم أخذت تجول في كل مكان وقد اشتبد بها الألم ، وما اقتربت من أحد حتى خاطبته ، وأخيرا صادفت جماعة من الأطفال فسألتهم عن الصندوق وتصادف أنهم رأوه فأخبروها عن فرع النيل الذى ألقى فيه رفاق طيفون بالصندوق إلى البحر ، ثم علمت بعد ذلك أن الصندوق قذفته أمواج الشاطىء إلى جوار بيلوس ثم دفعت به في رفق عند شجرة أثل ، ونمت هذه في زمن وجيز نموا رائعا وعظيما للغاية ، وأحاطت بالصندوق وبذلك حجبته في جذعها ، وأعجب الملك بضخامة الشجرة وقطع الجزء الذى يكتنف الصندوق بعيدا عن الابصار ، وجعل منه عمودا يدعم به سقف داره (٢) .

أخذ الحكيم من هذه الرواية ما ساعده على بناء مسرحيته بناء دراميا واستخدمه بتركيز شديد .

وقد ظهر مسطاط الكاتب وتوت الفنان في المسرحية وهما يتحادثان عن أوزيريس وإذ بأمرأة تنادى توت ، وعندما يلتقيان بها يعرفان أنها إيزيس ، وأنها تريد منهما مساعدتها في معرفة مكان زوجها . فهو قد غاب عن قصره منذ البارحة ، وطمأنها توت بأنه ربما شغل بابتكار ساقية جديدة تخرج من المــــاء أضعاف ما يخرج من السواقى أو أنه قد يكون في مكان ما على النيل يجرى تجربة

---

(١) بلوتارخوس ، المرجع السابق ، ص ٣٢ .

(٢) انظر ، المرجع نفسه ، ص ٣٤ ، ٣٥ .

من تجاربه هو لكن إيزيس « تعلم أبه لم يغب لأى أمر من هذه الأمور، وألالما قلقت لغيابه ، وما يشغلها عليه أنها تعرف أن أخاه دعاه إلى وليمة عشاء، وذهب إلى قصره بمفرده . وحين سألته عنه ، أبلغها أنه غادر القصر فى منتصف الليل :

« توت » : ماذا حدث لأوزيريس ؟ . . تكلمى .

« إيزيس » : خرج من قصرة البارحة ولم يعد حتى الساعة ، . . .

« توت » : هذا أمر لا أحسبه يدعو إلى كل هذا القلق لعله شغل باختراع جديد أو كشف أخير ، واستغرقه العمل فنسى نفسه ، ونسى الوقت ... هذا يحدث له أحيانا ... وأنت تعلمين ذلك حق العلم ... إنه فى هذه الأيام كما بلغنا ، مشغول بابتكار ساقية جديدة ، تخرج من الماء أضعاف ما تخرج السواقى القائمة . . . من يدريك ؟ ... قد يكون الساعة فى مكان ما على النيل يجرى تجربة من تجاربه ...

« إيزيس » : لا ... لم يذهب إلى عمل من أعماله .. لقد دعاه أخوه «طيفون» إلى وليمة عشاء وقد ذهب بمفرده إلى قصر أخيه

« توت » : وهل سألت عنه فى هذا القصر ؟ . . .

« إيزيس » : سألت فأظهر لى أخوه الدهشة ، وقال لى إنه غادر القصر فى منتصف الليل ووعدنى أن يأمر بالبحث عنه فى كل مكان »[1].

طلب توت منها بعد ذلك أن تنتظر نتيجة بحثه ولكن المرأة لحبها الشديد — تريد منهما العمل على مساعدتها بأى شىء لمعرفة مكانه ، ولو عن طريق السحر .

---

(١) انظر بالوتارخوس ، المرجع السابق ، ص ٣٢ — ٣٤ .

وقد استغل الكاتب هذا الموقف ليبين . مدى سطوة طيفون ، لا على الفلاحين فحسب ، ولكن على رجال الفكر والفن أيضا ، فقد كان توت ومسطاظ يختلفان فيما بينهما ، فتوت يخشى التعاون معها خوفا من سطوة طيفون ، بينما مسطاط يقبل التعاون معها.

* * *

سار الحكيم بعد ذلك وراء بلوتارك ، فاستخدم طفلين ليكونا أداة تعرف ايزيس على مسيرة الصندوق ، ومن ثم يصبح طريقها إلى بيلوس مقنعا وموجها لأحداث أخرى تمكن للمؤلف استخدامها دون محاولة للتلفيق وخلق موقف ربما تكون الأسطورة قد ذكرته ، ولكن تناوله يخل بالعمل المسرحى ، وهذا ما حول الموقف إلى حياة امتدت المسرحية بعده فى طواعية .

واستغنى المؤلف عن منظر الحفلة التى مكر فيها طيفون بأخيه وذلك استمرارا لعملية الانتخاب واتخذ بدلا منه لحظة إلقاء الصندوق فى اليم ورؤية الطفلين له .

أظهر الحكيم فى طيفون جانبا إنسانيا أغفله باكثير وهو الدافع له لإرتكاب الجريمة ضد أخيه ، فلم يكن طيفون شرا كله ، بل كان فيه بعض الخير ، وكان مرد أعماله السيئة حبه للسلطة والانفراد بالحكم . فهو قد أساء معاملة الأهالى حتى يكرهوا حكم أخيه ممهدا بذلك طريقه إلى الملك ، وهو مع ذلك يحمل فى نفسه بعض الحزن على أخيه فى اللحظة التى كان يلقى فيها الصندوق فى اليم :

« شيخ البلد » : (وهو ينظر إلى موضع البردى) نعم ... وقد فرغوا ولم يبق للصندوق أثر ما هنا ... فقد حمله التيار ...

« طيفون » : (متجها نحو النيل) إلى الأبدية يا أوزيريس ... يا شقيقى

---

(۱) مسرحية ايزيس ، ص ۲۰ ، ۲۱

العزيز ! .. في قلبي حزن من أجلك ولكن الملك لمن يعرف كيف يناله فاغفرلي ؟ .. (1) ».

استدعى استخدام طفلين موقفا دراميا آخر، يضيفه إلى الأسطورة في مسرحيته، ويكشف فيه عن محاصرة طيفون لإيزيس، ومطاردته لها في كل مكان تذهب إليه . فقد أعلن شيخ البلد بين الأهالي في القرى أن امرأة مجنونة ساحرة تجوب القرى زاعمة أنها تبحث عن زوجها، ويطالبهم ألا يصغوا إليها ويسدوا آذانهم عن مزاعمها ويغلقوا أبوابهم في وجهها . فإنها حيث حلت تجر في أذيالها الشؤم والنحس، وهنا ظهر حسن استخدام المؤلف للطفلين . فإن الطفلين بعد أن رأيا الصندوق يلقى في اليم، اتجها نحوه في دغل الغاب، ولكن أحدهما جذبه التيار فغرق وعاد الآخر إلى بيته وحين جاءت إيزيس تبحث عن زوجها، وقف منها الأهالي موقفين متعارضين بعضهم طالب بطردها، والآخر تعاطف معها .

كشف هذا الموقف صورة واحدة عن تأثير دعايات طيفون في الرأي العام.

« إيزيس » : (تخلع نقابها) أنا إيزيس ..

« القروية » : إيزيس؟ ... زوجة...

«القرويان» : (معا) زوجة الملك الذاهل ؟ . . .

« إيزيس » : (في ألم) الذاهل ؟ ... أهكذا تسمونه الآن .. أنتم أيضا ؟! في كل مكان أذهب إليه أسمع مثل هذا الكلام .

« القروي الأول » : جئت إذن تبحثين عنه .

« القروي الثاني » : أتظنين أنه مدفون هنا ؟ . . . لماذا تجهدين نفسك

---

(1) المسرحية، ص ٣٣

فى البحث هنا وهناك ؟ ... مكانك فى قصرك . .والملك طيفون المحبوب لاشك سيشملك بعطفه فى هذا العهد السعيد.

« إيزيس » : العهد السعيد ؟

« القروى الأول » : بالطبع إذا كان الملك الجديد سيسهر على راحتنا نحن الفلاحين فما من ريب أن امرأة أخيه ستكون أول من يظفر برعايته (١) .

وبينما هم كذلك يتضح غياب الطفل ، ويتبين غرقه ، فيدرك الفلاحين أنها المرأة جالبة النحس التى حدثهم شيخ البلد عنها ، فيطردونها من القرية بعد أن تعلم أن الطفل قد غرق وهو يحاول الحصول على الصندوق ، فتذهب إلى الطفل الآخر الذى يدلها على الطريق الذى اتخذه الصندوق ، فتعرف منه أنه اتجه إلى الشمال :

« الغلام » : نعم كنا نحسبه مخبوءا وكنا موشكين أن نبحث عنه فى دغل البردى وفجأة أبصرناه والتيار يجرفه بعيدا .

« إيزيس » : إلى أى جهة ؟ ...

« الغلام » : (مشيرا بيده) ... إلى الشمال ... (٢) .

تتجه إيزيس نحو الشمال وتسأل الفلاحين إن كانوا قد رأوا صندوقا يسبح فى التيار فيخبرها أحدهما بأنهم سمعوا أن موكبا متجها نحو الشمال كان ملاحوه يتحدثون عن صندوق كبير وجدوه عائما ... كاد يصدمهم فأخرجوه ، وعندما تسأله عن الطريق التى اتجه إليها المركب أبلغها أنه اتجه ميمما شطر بيلوس ، فتجد فى ذلك أملا وتصيح بعزم وقد عرفت طريقها « بيلوس » « أوزيريس » .

---

(١) المسرحية ، ص ٤٦ ، ٤٧

(٢) المسرحية ، ص ٥٤

يستغرق « باكثير » فى وصف ما ذكره بلوتارك ثم « الحكيم » جزئية بجزئيه ، والوقوف عندها ثم يضيف إليها تفصيلات لم ترد لديهما ، فلقد ذهب اوزيريس فى رحلة إلى بوصير ليعلم الأهالى ، وكان أخوه يتربص به فدفع بزوجته « نفتيس » لتشاركه مؤامرته فتقتل إيزيس .

ولم يرد ذكر شيء من ذلك لدى « الحكيم » وهو قد استوحاه مما ذكره « بلوتارك » من أن « نفتيس » كانت زوجة « لطيفون » (١) .

وتفشل المؤامرة وتكشفها ايزيس . بينما يستمر أوزيريس فى رحلته . وحين عودته يقيم له طيفون وليمة فى قصره وتكون صورة الوليمة لدى المؤلف هى نفسها صورة الوليمة كما يرويها « بلوتارك » باستثناء إضافة لا مبرر لها سوى أن يثبت فيها أن اوزيريس كان جسديا أقوى رجل فى مصر . فقد طلب طيفون من أخيه أثناء الاحتفال ان ينازله فى الصراع حتى يوقفه موقف الحرج أمام المدعوين، ولكن اوزيريس يقبل النزال ويهزمه وهنا يتقدم اليه بهدية تابوت من الذهب الخالص . وقد استغل المؤلف حرص المصريين القدماء على دفن أجسادهم فى توابيت مذهبة ليبرر أسباب اختيار الصندوق هدية له ، ليذكر على لسان ست .

« رأيت أن أهديك هدية تصونها فى حياتك وتصونك بعد مماتك ، فصنعت لك هذا التابوت من الذهب الخالص لترقد فيه عمرا طويلا . . . فتبقى ذكرى حى لك موصولة بذكرى مجدك إلى الابد » (٢) .

ثم يطلب منه أن يجربه ، يحدث هذا أمام ناظرى زوجته ، التى تحاول منعه من ذلك ، ولكن « ست » ينجح فى اقناعه بتجربته فيدخل فى التابوت ويستلقى فيه ، وحينئذ يقوم رجال « ست » بإطباق غطائه ويحكمونه بدق المسامير فيه .

---

(١) بلوتارخوس ، المرجع السابق ص ٣٧

(٢) مسرحية اوزيريس ، ص ٦٥

وعندما ينتهون يصيح فيهم « ست » ألقوه فى النيل ... ألقوه فى اليم ! أنا ملك البلاد[1] ».

تأخذ أحداث المسرحية حتى إلقاء أوزيريس فى اليم من المؤلف فصلين كاملين ، يروى فيه بالتفاصيل الدقيقة الأحداث جزئية جزئية : ، ويفصل فى الحوار دون أن يدع للذهن فرصة الاستكناه ، وتظهر إيزيس بعد ذلك ومعها تحوت وزير أوزيريس وخادمتها نبتا فى إحدى القرى يبحثون عن تابوت أوزيريس وعندما يطلب منهم وزير أوزيريس أن يتجهوا إلى غرب الدلتا حيث يجدون أنصارهم تصر على أن تجد التابوت أولا ... وعندما يسألها عن الكيفية التى عرفت بها مسار التابوت يكون جوابها « إنى لا أشم أريجه من هذا الوجه ... »[2]

وصدقا لنبوءتها ، أكد لها أحد الفتيان أن الصندوق سار فى نفس الطريق الذى كانت تعتقد أنه اتجه إليه ، ويذكر لها الفتى أنه رآه يسير فى الفرع الثانى من النهر بالأمس فى مثل نفس الساعة التى تحدثه فيها « فتترك تحوت وتمضى ونبتا إلى « بيلوس » التى يسميها المؤلف « جبيل » .

وبهذا يكون كل من المؤلفين قد وجه إيزيس إلى « بيلوس » كل بطريقته فأحدهما ، وهو الحكيم ، وجهها عن طريق الإصرار الإنسانى المخلص للتعرف على مكان الصندوق ، هذا الاصرار فى البحث تم لديه عن طريق موقف لادخل فيه للخرافة ، أما باكثير فقد جعل من قلب المرأة وحسها أداة للتعرف على مكان الصندوق ، وهو بذلك يستخدم نفس أسلوب الإنسان القديم لتفسير

---

(١) المسرحية ص ٦٦ .
(٢) المسرحية ص ٧٠ .

حركة إيزيس تفسيرا خرافيا ، ومن ثم يقترب مما يذكره بلوتارك من أن إيزيس علمت ذلك بوحى من الشائعات المقدسه .(١)

***

واستطاع « الحكيم » أن يخلص مسرحيته من سيطرة الخرافة ، فقبل ما يذكره « بلوتارك » من أن الصندوق ذهب إلى « بيلوس » ، وأضاف إليه حركة حية مكثفة حين جعل من الصيادين أداة إنقاذ حياته ، فهم قد وجدوا الصندوق وحين فتحوه كان أوزيريس مازال حيا ، وتحيروا ماذا يصنعون به أيقتلونه أم يلقون به فى الماء ؟ وحين أدرك ما يجولون بخاطرهم طلب إليهم أوزيريس أن يتجهوا به إلى ملك بيلوس ، ويبيعوه له ، وبذلك يربحون مالا وفيرا .

وهناك لدى الملك وضح المؤلف صورة أوزيريس ، العالم الذى يؤدى عمله المنتج فى أى مكان .

أما باكثير فغاير ما ذكره بلوتارك مغايرة لم تفقد العمل المسرحى ، ولكنه غايرها بشكل لا يثير ، فهو يذكر أن الحاكم أصيب ذات ليلة بالأرق ، فخرج إلى مشربيته المطلة على البحر ، وقد نام جميع من فى القصر فبصر بشىء يلمع على الشاطىء فى ضوء القمر الساطع ، فنزل ليرى ما هو ، فإذا به تابوتا من الذهب عليه كتابات مصرية فظنه كنزا عظيما ساقه الحظ إليه ، وهم أن يوقظ بعض رجاله ليحمله إلى القصر ، ولكنه آثر ألا يعلم بسره أحد فحمله بنفسه . ووضعه فى مخبأ سرى فى قصره ليفتحه فيما بعد ولكن ابنه مرض ، فشغل بمرضه عن كل شىء .

وقد استغل باكثير مرض الابن حتى يجعل منه وسيلة لوصول « إيزيس » إلى قصره ، وهو فى ذلك يستخدم ما ذكره « بلوتارك » من أن « إيزيس » بعد ذهابها إلى «بيلوس» جلست آسية باكية عند عين ماء ، ولم تكلم أحدا إلا وصيفات

---

(١) بلوتارخوس ، المرجع السابق ، ص ٣٤ .

الملكة فقد لاقتهن لقاء حسنا جميلا ، ورجلت شعورهن ، وطيبت أجسادهن بطيب عجيب ينبعث منها . فلما رأت الملكة حال وصيفاتها تاقت إلى معرفة تلك الإنسانة الغريبة التي كان شعرها وجسمها يتضوعان عنبرا ، فاستدعتها الملكة وأنزلتها منزلا حسنا وجعلتها مربية لطفلها (١) .

وباكثير في تغييره لهذه الأحداث ، لم يكن يغير معالمها ، وإنما كان يذكر صورة قريبة منها ، وكأنما هو ينافس « بلوتارك » في الرواية . يظهر ذلك عند تناوله لإيزيس وهي تتوجه إلى بيلوس ، فهناك أخذت تقوم بعلاج المرضى مستخدمة في ذلك سحرها الناجع ، حتى وصلت سمعتها إلى الملك وتصادف أن ابنه مريض مرضا عجز أطباء « بيلوس » وعرفاؤها عن شفائه ، فأرسلوا لها حتى تعوده ، فتشترط على الملك أن يعطيها شيئا واحدا في قصره بعد شفائه ، وكانت تعني بذلك الصندوق ، فيوافق على إعطائها ما تريد في سبيل شفاء ابنه ، فتضع إيزيس يدها على رأس المريض وتتمتم بأدعية وتعاويذ فإذا وجهه يشرق وعيناه تبرقان ، ويأخذ في الكلام ويحاول النهوض ، وبدا واضحا أن الفتى قد شفي :

« الفتى » : (ينظر إلى أبيه) أمي ... أبي ...

« الزوجة » : صيدون ! ولدي هأنتذا بخير ...

« الفتى » : (يتحرك كأنما يحاول أن ينهض) من هذه السيدة الغريبة ..؟

« الزوجة » : هذه الطبيبة المصرية التي داوتك من مرضك (٢) .

وليس فيما ذكره باكثير من جديد ، فقد ذكر « بلوتارك » أن إيزيس

---

(١) بلوتارخوس ، المرجع السابق ، ص ٣٤

(٢) المسرحية ، ص ٨

كانت ترضع الطفل بوضع إصبعها فى فمه بدلا من ثديها وكانت تحرق فى الليل أجزاء جسده الفانية بينما صارت هى ذات يمامة تحوم حول العمود ناحية نادبة إلى أنه لاحظت الملكة فصرخت صرخة مدوية ، إذ رأت طفلها فى النار وبذلك سلبته الخلود بمسلكها هذا » . (١) ..

استخدم باكثير هذا الموقف فيما عدا تحول إيزيس إلى طائر (يمامة) تحوم حول العمود نادبة ناحبة ، فإن إيزيس حين وصلت إلى قصر الملك لعلاج ابيه ، طلبت من حول المريض أن يتركوها جميعا مع الطفل ، وتعمد بعد خروجهم إلى الجدار فتلتصق به وتوسعه لثما وتقبيلا ، وهى تبكى فى حرقة وشوق ، أما كيف عرفت مكانه فإن المؤلف يستخدم الحدس أداة فى تعرف « إيزيس » على مكان الصندوق فهى تدرك أنه خلف الجدار ، لأن عرفه الطيب يتضوع فى قلبها .

لا تختلف إيزيس لدى المؤلف كثيرا عن «إيزيس» الاسطورة ، فهى الساحرة وهى صانعة المعجزات . وهو فى ذلك يضيف إليها من القدرات الخارقة ما لم تذكره الأسطورة .

يذكر بلوتارك أن الملك قطع جزع الشجرة التى تحوى الصندوق وجعل منه عمودا يدعم سقف داره ، وأن إيزيس طلبت العمود الذى يدعم السقف ، ونزعت جزع الشجرة دون أدنى مشقة ثم ارتمت على التابوت ، وصرخت صراخا عاليا ، وما أن بلغت مكانا منعزلا واختلت بنفسها حتى فتحت التابوت وجعلت محياها على محيا التمثال ، وقبلته وأجهشت فى البكاء (٢) ، كانت الأسطورة تحاول أن تفسر الكيفية التى حملت بها إيزيس بحوريس . أما بكثير فإنه يعيد الحياة الى أوزيريس بقوة الشعائر السحرية التى أدتها إيزيس .

---

(١) بلوتارخوس ، المرجع السابق ، ص ٣٥

(٢) انظر المرجع نفسه ، ص ٣٤ ، ٣٥ .

وكان الحكيم ذكيا فى غربلة هذا الإطار وأخذ وأضافة ماكان يراه ملائما للقارىء المسرحية أومشاهدها ، فهو قد أخذ الإطارالعام من « بلوتارك » ولكن قدراته الإبداعية، ونزعة الأصالة فيه كانت توجهه لإقامة بناء فوق البناء القديم . فإن أوزيريس لم يمت فى الصندوق وإنما ظل حيا . وبعدأن اشتراه ملك «بيلوس» أثرى حياة أهلها وقام بتغييرها فاكتشف لهم الينابيع وركب عليها الشواديف والسواقى وعلم الناس الحرث بالمحراث ،وبعد أن كان الناس ينتظرون المطر ليسقوا أرضهم لم تعد بهم حاجة الى ذلك . فنال بذلك حب الناس وحب ملكهم .

أما « إيزيس » فلقد وصلت إلى بيلوس ، وكان أول ما صنعته أن توجهت إلى القصر الملكى ، تسأل الحراس أن يدعوها تلتقى بملكهم وتلح عليهم فى ذلك ، وهم يرفضون الاستجابة لها ، ثم يسألها أحد الحراس عما تريد من الملك وفى حواره معها يعرف منها أنها امرأة قادمة من الغرب فيذكر لها أن لديهم رجلا قدم من الغرب وهم يحبونه ويجلونه فتطلب منهم أن يدلوها على هذا الرجل .

كان ذلك الحديث من الحارس عنه مهدئا لها ، فلقد تأكد لها وجود زوجها حيا فى قصر الملك فعدلت عن رؤية الملك ورجت من الحارس أن يساعدها على رؤية الرجل الغريب :

« ايزيس » : كيف استطيع أن أرى هذا الرجل ؟

« الحارس » : وماذ تريدين منه ؟

« ايزيس » : أتوسل اليك . . . قل لى أين أجد هذا الرجل الآن ؟ . .

« الحارس » : هنا فى هذا القصر . . . انه يقيم هنا ان الملك يعزه ويكرمه ولا يعامله معاملة العبد الرقيق . . . إن له هنا مكانة ومنزلة .

« ايزيس » : كيف أستطيع أن أراه ؟

« الحارس » : عجبا .. أجئت لتقابل الملك أم لتقابليه ؟

« ايزيس » : بعد ما علمت أنه هنا ... أقصد ذلك الذى هو من بلدى موطنى .

« الحارس » : عدلت إذن عن مقابلة الملك ؟

« ايزيس » : نعم ... أريد أن أرى هذا الرجل(١) » .

دار هذا الحوار بتلقائية امرأة متلهفة تبحث عن صندوق يحمل جسد زوجها وتعلم أن الفلاحين الذين وجدوا الصندوق اتجهوا به إلى « بيلوس » فكان طبيعيا لملكة مثلها أن تفكر فى لقاء ملك هذه البلدة حتى يساعدها فى الحصول على هذا الصندوق ، وهى فى محاولتها هذه تكتشف أن زوجها موجود فى قصر الملك وحين تلتقى به وتعيده إلى مصر يكون طبيعيا أيضا هذا اللقاء وهذه العودة .

استخدم الحكيم هـذا الموقف لإثراء عمله المسرحى ودفع حركته للأمام . كما استخدمه بعد ذلك حين جعل من الملك شاهد اثبات بنوة أوزيريس لابنه حوريس حين شكك طيفون فى بنوته لأوزيريس ، كما أن عودة أوزيريس إلى مصر كان تفسيرا مقنعا للكيفية التى وجد بها حوريس فإن الأسطورة تحكى أنه أوزيريس نكح إيزيس عقب وفاته (٢) .

وهكذا استطاع الحكيم بفنه أن يتخطى موقف الأسطورة من حيث تفسير ميـــلاد حوريس إذ أنه يفسره تفسيرا يبعده عن المعجزة ، ويدخله إلى الإطار الإنسانى بينما ينساق باكثير وراء الأسطورة ويبنى ميلاد حوريس على المعجزة ، وهذه المعجزة هى بعث أوزيريس بقوة صلاة إيزيس وتعاويذها .

وفى مسرحية الحكيم حين يعود أوزيريس إلى مصر يقوم بدوره المعتاد كعالم فى حياته دون أن يفكر فى الملك .

---

(١) مسرحية إيزيس ، ص ٧٢

(٢) انظر بلوتارخوس ، المرجع السابق ، ص ٣٩

فهو يحقق الخصب بعلمه فى كل مكان وكأنما أراد الكاتب أن يفسر ماتذكره الاسطورة من أن جسد أوزيريس حين وزع على أرض مصر إنما كان ليبعث الخصب فى أرجائها ، ومع أنه يمكن أن يقبل هذا تفسيراً لصنيع أوزيريس لإخصاب الأرض وخدمة الناس إلا أن الحكيم أشار إشارة واضحة إلى مايذكره بلوتارك من أن طيفون حين عثر على الجثة وتعرف عليها « مزقها أربع عشرة قطعة بعثرها فى كل حدب وصوب »[1] . وهو يقوم بتحرير هذا بطريقة تخدم حيوية الحوار فى لحظة تروى فيه كيفية ذبحه حتى يزيد من تأثيرها على الموقف ، فيذكر أن رجال « طيفون » بعد أن ذبحوه قطعوه إربا إربا ، ووضعوا كل عضو من أعضائه فى كيس وحملوا الأكياس إلى قواربهم .

(« فلاحات » : (من بين الجماعة يصحن باكيات) نعم.. قتلوه .. ذبحوه ..
« الفلاح » : نعم قطعوه إربا إربا ووضعوا كل عضو من أعضائه فى كيس ثم مضوا نحو الجنوب[2]) .

* * *

— ٢ —

وإلى هنا يكون بلوتارك قد أعطى كل ماعنده للحكيم وكان على الحكيم بعد ذلك أن يتجه إلى مصدر آخر يستقى منه بقية الأحداث ويربط بينها وبين الأحداث السابقة فإن بلوتارك لم يذكر شيئاً عن المحاكمة التى كان أطراف النزاع فيها « ست » « وحوريس » وهو قد وضع نهاية الصراع بينهما عن طريق الحرب . أما

---

(١) بلوتارخوس المرجع السابق ، ص ٣٧ .
(٢) المسرحية ، ص ١١٤ ، ١١٥ .

عند « الحكيم » فلم يكن « حوريس » يعتمد فيها على القوة وإنما على الدربة التى دربته إياها أمه معدة إياه للثأر لأبيه .

استمد الحكيم ذلك من أسطورة المحاكمة بينهما والتى استمرت أكثر من ثمانين عاما(١) . ولكن الحكيم لم يأخذ من المحاكمة شيئاً ذا بال . فهو قد بنى أحداث المحاكمة على ما سبق أن ذكره من أحداث .

فقد أخذت « إيزيس » تربى ابنها حتى صار عمره ثمانية عشر عاما ، كبر خلالها وأصبح فتى مدرباً على القتال . وحين شعرت « إيزيس » بأن ابنها صار أهلا لتولى الحكم أخذت فى تدبير مؤامرة ضد « طيفون » مستخدمة نفس أسلحته وهى المكر والخداع فلجأت إلى شيخ البلد ساعد «طيفون» الأيمن الذى اختلفت مصالحه مع مصالح « طيفون » وأخذا يديرا مؤامرة ، كان على حوريس أن يلتقى فيها بطيفون ويحتك به حتى يدفعه لمنازلته رجلا لرجل وينجح طيفون فى هزيمته . وهنا يتدخل شيخ البلد فيطلب منه أن يحاكم حوريس أمام الشعب بدلا من قتله ، فإن محاكمته ستكشف زيف نسبه « لأوزيريس » وبذلك يتمكن « طيفون » من تثبيت حقه الشرعى فى الملك ويوافق طيفون على هذه الخدعة :

« شيخ البلد » : أرى من حسن السياسة أن تقدم هذا الفتى إلى المحاكمة أمام الشعب ..

« طيفون » : ليظهر ادعاؤه جلياً أمام الناس ..

« شيخ البلد » : نعم . . وعندئذ ترى الشعب نفسه وهو الذى سيحكم عليه بالموت..

« طيفون » : (باسماً بمكر) ومعنى هذا الحكم بالطبع ..

---

(١) سليم حسن ، المرجع السابق ، ص ١٤٦ .

« شيخ البلد » : (بنفس الابتسامة الماكرة) بالطبع معنى الحكم من الشعب هو تثبيت حقك الشرعى فى الملك تثبيتاً دائماً(١) .

والحجة التى يريد « طيفون » استخدامها ضد حوريس هى الطعن فى نسبه لأبيه وحجته فى ذلك ما أعلنه من قبل عن موت أوزوريس غرقاً قبل موت حوريس .

شجع طيفون على المضى فى هذا الطريق ما أذاعه بين الناس من قبل عن نبأ غرق « أوزيريس » .

يتنازع فى هذه المحاكمة طيفون من جهة و « إيزيس » و « حوريس » من جهة أخرى، والشعب يقف موقف المتفرج وإن كان الطرفان يعتمدان عليه اعتمادا كاملا لتثبيت ما يراه كل منهما حقاً له .

استمر النزاع لفظياً بين الطرفين وهنا طلب « طيفون » من « إيزيس » الدليل على شرعية بنوة « حوريس » لأبيه ولم يجد الكاتب من دليل يؤيد به « إيزيس » سوى حضور ملك « بيلوس » إلى مصر ليشهد المحاكمة بأن « أوزيريس » لم يمت غرقاً ، وأنه إنما ألقاه أخوه فى اليم وأن ملك « بيلوس » تلقاه حياً من الصيادين ، وبقى عنده إلى أن أعادته زوجته إلى مصر .

وكان حضور ملك « بيلوس » إلى مصر والإدلاء بشهادته فى صالح حوريس هو نهاية الصراع فى المسرحية ، فإنه بهذه الشهادة فقد « طيفون » كل شىء فعاد الحكم إلى صاحبه :

« طيفون » : ما دليلك ؟ طالبوه بالدليل ..

« ملك بيلوس » : جئت بدليل لا تستطيع إنكاره .

---

(١) المسرحية ، ص ١٤٠ ، ١٤١ .

« طيفـون » : هات الدليل فى الحال بغير انتظار .

«ملكيلوس» : إليك .. (يشير إلى أحد أتباعه ويصفق بيده فيظهر جماعة من رجاله يحملون الصندوق) .

« إيزيس » : (صائحة) أتعرف هذا يا طيفون ؟

« طيفـون » : (فى صرخة تخرج على الرغم منه وقد شحب وجهـــه) الصندوق ! . .

« إيزيس » : نعم .. الصندوق الذى وضعت فيه أخاك وألقيت به فى النيل

« الشـعب » : (هائجا) الصندوق ! . . الصندوق ! . . إنه القاتل . . الموت للقاتل . .

« شيخ البلد » : (هامسا فى أذن طيفون) انج بجلدك قبل فوات الأوان .

« طيفـون » : (وهو يتسلل بحذر خلف شيخ البلد) خدعتنى أيها اللعين عندما دفعتنى دفعا إلى هذا الموقف أمام الشعب[1] .

بهذا تكون المسرحية قد وصلت إلى نهايتها بهروب طيفون وبتولى حوريس زمام الحكم .

ويعود باكثير كذلك إلى منظر المحاكمة فى مسرحيته ولكن بعد أن يقوم بشوط كبير فى تتبع بلوتارك والمزج بينه وبين أسطورة المحاكمة بما يمكن أن يسمى تلبيس الأحداث بشكل حوار مسرحى .

فإن إيزيس بعد موت زوجها تلجأ إلى مقاطعة غرب الدلتا حيث يوجد أنصار « أوزيريس » وهناك ينازع حول حوريس كل من « تحوتى » وزير أبيه وحاموسى قائد قواد غرب الدلتا ، فتحوتى يريد أن يعلمه الفضيلة ليصبح كأبيه ، وحاموسى قائد القواد يريده أن يكون أقوى رجل فى مصر ليستطيع قيادة جنده

(١) المسرحية ، ص ١٦١ ، ١٦٢ .

وتقف « إيزيس » بين الرجلين ، فهى تريده أن يكون فاضلا وقويا كذلك ». وينتهى بها الأمر إلى أن تقبل طلب « حاموسى » أن يبقى فى معسكر الجيش حتى يكتمل تدريبه على أن يقضى معها يوما من كل أسبوع .

والكاتب لا يقدم جديدا حين يجعل « حوريس » يربى فى مقاطعة غرب الدلتا فهو يذكر شيئا قريبا مما ذكره بلوتارك من أن « حوريس » كان يربى فى بوتو[1] . وتقع بوتو هذه فى شمال الدلتا[2] .

جعل باكثير حاموسى بدلا من « أوزيريس » ليكون مدربا لحوريس على القتال كما يذكر بلوتارك[3] .

واستبدل حاموسى بأوزيريس كان منطقيا مع الأحداث إذ لم يكن من السهل عليه أن يعيد أوزيريس للحياة مرتين .

وكما ذكر « بلوتارك » أن « حوريس » ولد ضعيف البنية كذلك جعله باكثير ضعيف البنية فى حاجة إلى التدريب الجسمانى ليحد القيادة ضد « طيفون » وهذا ما دعا « إيزيس » إلى الاستجابة لحاموسى فى أن يبقى ابنها ملازما له فى معسكر التدريب ، فقد كان ضعف بنيان « حوريس » دافعا « لست » لأن يتخذ من هذا الضعف حجة على عدم صدق نسبه لأوزيريس حين لجأت « إيزيس » إلى المحكمة العليا فى عين شمس طالبة حق ابنها فى عرش أبيه . ومن الغريب أن الكاتب يحدد مكان المحكمة العليا بأنه كان عين شمس ، وهو نفس المكان الذى تمت فيه

---

(١) بلوتارخوس ، المرجع السابق ص ٣٦ .

(٢) انظر ، المرجع نفسه خريطة مصر .

(٣) المرجع نفسه ، ص ٣٧ ، ٣٨ .

المحاكمة كما ورد فى الأسطورة(١) .

« إيزيس » : نعم هلم ادن منى يا بنى (يدنو منها) إنك تعلم يا ولدى إن عليك واجبا كبيراً تؤديه لأبيك الشهيد ولشعبه الكريم ولن تستطيع أداء ذلك إلا إذا صرت أقوى رجل فى الوادى كله .

«حوريس» : (يتغير وجهه قليلا) طالما سمعت هذا منك يا أماه ولكن ما شأن القوة البدنية فى ذلك هبينى أقوى الناس كما تريدين . . أفلا يوجد فى الحيوان بعد ذلك ما هو أعظم منى قوة وأشد فتكا ؟ ..

« إيزيس » : علمت عمن تلقيت هذا .

«حوريس» : تلقيته عن تحوت الحكيم .. لقد روى لى عن والدى أوزيريس الشهيد أنه كان يقول « إنما يتفاضل الناس بصفاء قلوبهم وسمو أخلاقهم لا بقوة سواعدهم » .

«إيزيس» : هذا حق يا بنى ولكن أباك كان أقوى الناس حبا ، وكان مع ذلك أصفاهم قلبا وأسماهم خلقا . ألا تذكر يا بنى يوم وقفت فى المحكمة العليا بعين شمس كيف اجترأ ذلك الإثم قاتل أبيك وغاصب عرشه فقدح فى نسبك محتجا بضعف بنيتك ولين عظامك ؟ . . . يجب يا بنى أن ترى ذلك المجـــرم أنك ابن أبيك »(٢) .

تريد إيزيس لابنها هنا أن يكون الرجل القوى لتثبت أنه ابن أبيه كما تريده

(١) سليم حسن ، المرجع السابق ، ص ١٤٣ .
(٢) مسرحية أوزيريس ، ص ١١٠ ، ١١١

أيضا الرجل القادر على قيادة حرب ضد « ست » ، وحين تم لها ذلك باكتمال تدريبه تأخذ المعركة مكانها بين « ست » وأتباعه من ناحية وبين « حوريس » وأتباعه من ناحية أخرى انتهت بهدنة بين الطرفين يلجآن بعدها إلى المحكمة العليا بعين شمس لتحسم النزاع القائم بينهما . وكل منهما له أسبابه التي تدفعه إلى قبول التحكيم أمام هذه المحكمة ويعتمد « ست » على سلطته المؤثرة فى القضاء ويعتمد « حوريس » على قوته التى يمكنها أن تطمئن القضاء إلى مصيرهم إذا ما وقفوا بجوار الحق .

وكما دار الصراع فى أسطورة المحاكمة قبل أن يتخذ الآلهة قرارهم فى صف حوريس فإن الحق أيضا فى هذه المحاكمة لم يتحقق لمجرد معرفة صاحب الحق . وفى المحكمة تقرر ان يتصارع الطرفان وأن يكون حكم مصر للفائز بينهما . ويفوز « حوريس » فى الصراع ويترك « ست » دون أن يقتله بينما كانت هتافات الشعب تطالب بقتله وأمه تدفعه إلى ذلك ثأرا لأبيه ولكن لا يرى فى قتل ست خلاصا للشعب لأن فى أرحام الامهات كثيرين أمثال ست وإنه إذا أرادوا أن يسود بينهم الاخيار فعليهم أن يكونوا للخير أنصارا ، وأما عن انتقامه لأبيه ، فهو يرفض ذلك لأنه يرى أن دم أبيه لم يذهب هدرا فإن المحنة منحت أوزيريس خلود الذكر ومنحته النماء والإزدهار إذ أن أشلاء أوزيريس المتناثرة فى أرجاء الوادى جلبت البركة عليه فزادته خصبا على خصب .

وهكذا تنتهى مسرحية باكثير بالعودة إلى الاعتقاد المصرى القديم فى أن أشلاء « أوزيريس » المتناثرة هى سبب خصب الوادى .

هذا فضلا عن أن عدم قتل « طيفون » فى كل من المسرحيتين سواء أكان مسرحية الحكيم أم باكثير لا يعود إلى الحوار اللفظى الذى يبين تسامح حوريس لما أورده كل منهما وإنما هو أن طيفون لم « يقتل فى الأسطورة وبقى إلها خالدا

يعيش مع رع،[1] فلم يكن بد للمؤلفين وهما قد إلتزما منذ البداية بالإطار العام للأسطورة من أن يدعـــاه يعيش حتى لا يتهم أى منهما بالتزيد على حرفية الأسطورة .

وعلى هذا فلم يكن الطريق شاقا أمام الحكيم ، وباكثير فى الحصول على مادة المسرحية إذ أن مادة الأسطوره مجموعة ومحدودة بينما كان الطريق أشق بالنسبة لبكر الشرقاوى فى مسرحيته أصل الحكاية ،التى تعرض فيها لأسطورة التكوين كما يراها المصريون القدماء .



ب

ثمة أكثر من أسطورة تناولت « التكوين » ، فى الأساطير المصرية القديمة.

ارتبطت كل أسطورة عن التكوين بعقيدة خاصة ، فهناك أسطورة متعلقة بلاهوت هليوبولس وأسطورة ثانية متعلقة بلاهوت منفيس وثالثة بلاهوت الأشمونين بالإضافة إلى كثير من أساطير التكوين الأخرى التى ارتبطت بالمعتقدات الخاصة لبعض أقاليم مصر القديمة ، تلك الأقاليم التى كان لها فى فترة من الفترات كيانها الدينى المستقل .

وتثير الديانة المصرية كثيرا من الإضطرابات والخلط إذ أن المعلومات عنها لازالت ناقصة .[2] ومهما يكن من أمر هذا النقص فان بكر الشرقاوى فى مسرحيته

---

(١) أنظر سليم حسن ، المرجع السابق ، ص ١٦٠

(٢) أنظر ، أدولف أرمان ، ديانة مصر القديمة ، ترجمة عبد المنعم أبو بكر ، ومحمد أنور شكرى ، (بدون تاريخ) ، القاهرة : مصطفى البابى الحلبى ، ص ٣ .

« أصل الحكاية » تصور أسطورة التكوين من بين مجموع ما وصل إليه من المعتقدات المصرية دون الالتزام بلاهوت معين .

ويمكن تحديد ما أخذه الشرقاوى من أسطورة الخلق المصرية فى جانبين جانب يختص بالموضوع ، والآخر يختص بالشخصية .

* * *

— ١ —

تأخذ أحداث المسرحية مدة زمنية قدرها سبعة أيام ، وهى المدة المحددة لنهاية المسرحية ، ونهاية عملية الخلق ، وتحديدهذه المدة الزمنية لايرد إلى الإطار المصرى القديم ، وإنما يرد إلى الإطار الدينى المستمد من التوراة والقرآن ، والذى يعتقد فيه أن الله خالق العالم فى ستة أيام ، أما اليوم السابع فكان بداية لمرحلة جديدة من مراحل العالم سواء أن فى المعتقد الدينى أم فى المسرحية .

هذا التحديدالزمنى لم يستخدمه المؤلف ليربط مسرحيته من حيث موضوعها بالعقائد الدينية فى مجتمعه وإنما استخدمه ليبنى عليه مسرحيته بناء فنيا ، فهو يجعل أحداث مسرحيته تتم فى سبعة أيام . وكل يوم يمثل فصلا من فصول المسرحية . وتمثل بعض أجزاء النهار مشاهد المسرحية .

وفى غير ذلك لايظهر ثانية أثر معتقدات المؤلف الدينية ليسود الإطار المصرى القديم للأحداث فى المسرحية .

ويمكن تحديد هذا التأثير فى ثلاثة عناصر .

العنصر الأول : وهو رحلة الاله . والثانى الخلق ، والثالث مابعد الخلق .

* * *

تبدأ المسرحية بتصوير رحلة الإله أتوم فوق قاربه الإلهى يسبح فى المحيط الكونى نون وسط الغمر فى ظلام الليل الأزلى .

تذكر المسرحية أن هذا القارب صنعه الإله أتوم لنفسه . ويسمى المصريون هذا القارب « قارب ملايين السنين » ويسمى فى الصباح «قارب معنزت» ويسمى فى المساء قارب « مسكتت »(١) . ويرجع تصور المصريين لهذا القارب إلى عصر ما قبل التاريخ حيث كان المصريون يعيشون عيشة الصيد فى مناقع الدلتا ، فتخيلوا « إله الشمس صيادا يدفع أو يجدف فى زورق يشبه الرمث مؤلف من حزمتين من الغاب ليعبر به فى مستنقعات الغاب »(٢) . هذا الزورق تطور بتطور الحياة المصرية إلى سفينة ملكية فاخرة (٣) جميلة الصنع من الذهب طولها ٧٧٠ ذراعا وقام الآلهة أنفسهم ببنائه .(٤)

وصورة هذه السفينة تنم عن أنها فاخرة الصنع أو لابد أن تكون كذلك . فهى ليست من الغاب وإنما هى مكان يسمح بإقامة أرضية تؤدى عليها أحداث المسرحية ، كما أنها مكان يتسع لأحد عشر شخصا ، وفيها مقصورة للآله أتوم ، فضلا عن مقصورات أخرى . وعلى المخرج أن يضع فيها كل الإمكانات الملائمة لحركة الآلهة على المسرح .

ويتحطم القارب الإلهى فى المسرحية(٥) . لتبدأ الأحداث بعدها بعيدا عن

---

(١) أنظر ، مرجريت مرى ، المرجع السابق ، ص ٢٦٤ .

(٢) أنظر ، برستد ، المرجع السابق ، ص ٤٤

(٣) المرجع نفسه

(٤) أنظر ، ارمان ، المرجع السابق ، ص ٢٠

(٥) أنظر ، بكر الشرقاوى ، مسرحية أصل الحكاية ، ١٩٦٦ ، القاهرة = مجلة المسرح ، العدد ٣٢ ص ٦٥

القارب فى رحلة صراع بين آتوم وأبنائه وأحفاده تأخذ طريقها بعيدا عن الأسطورة القديمة ، لتمثل عملية الخلق للعالم كما يراها المؤلف ، وكما يعيد صياغتها من خلال هذه الأسطورة .

* * *

تظهر قمة التل الأزلى بعد ذلك فيتخذها المؤلف مكانا للأحداث الجديدة وهو بهذا يسير وراء إحدى العقائد المصرية القديمة ، التى كانت ترى الأرض قد برزت من الماء ، و « أن مكانا عاليا من الأرض كان أول ما ظهر على سطح ذلك الخضم القديم ، الذى سموه نون ، وكان هذا المكان بمثابة بدء العالم ، فهو التل الموغل فى القدم ، وفوق هذا التل القديم ظهرت المعالم الأولى للحياة » [1] .

هذه الحياة برزت فى المسرحية سابقة على ظهور الأرض ، وتذكر المعتقدات المصرية القديمة ، أن إله الشمس عندما تكون « لم يجد مكانا يقف منه ، فوقف تل ، ثم صعد فوق حجر الـ « بن بن فى هيليوبوليس »[2] .

أما كيفية بدء الحياة ، فإن لاهوت منفيس يتصور أن بتاح « صنع العالم من الطين ، أو أنه بواسطة نطقه لكلمات عبرت عن إرادته فى الخلق » [3] بينما يرى لاهوت عين شمس أنه وجد « فوق التل الطينى شىء يتناسب مع طبيعة العالم الطينى المجدب هذا الشىء هو بيضة طائر مائى خرجت منها أوزة استحال بخروجها الظلام الدامس إلى نهار واضح »[4] وأنه من دموع الإله كانت

---

(١) إرمن المرجع السابق ، ص ٧٢ ، ٧٣

(٢) المرجع نفسه ، ص ١٠٣ ، ١٠٤

(٣) Leach,M., Dictionary of folklore, legends and mythology, 1950, New York wagnallz, vol.2, « P.908 ».

(٤) أرمن ، المرجع السابق ، ص ٧٢

البشرية »[1] .

وإذا كان لاهوت منفيس يرى أن البشر صناعة إله فان لاهوت عين شمس يرى أن الإله كان « مزدوج الطبيعة فتولد منه الخلق »[2] ويذكر أيضا أنه بعد أن تكون إله الشمس « وجد نفسه وحيدا فكر فى أن يخلق له زملاء (رفقاء) فحمل من نفسه »[3] .

تمت عملية الخلق فى المسرحية نتيجة انقسام ذاتى للاله أتوم فهو يلد من نفسه . ومن هذا الانقسام أوجد أبوفيس وبتاح وحتحور وعندما تحول أبوفيس إلى إله انقسم فى ذاته أيضا فتولد عنه أنوبيس ، وجنود الظلام . ثم تمت بعد ذلك عملية الولادة عن الطريق الطبيعى وهو بطن المرأة التى كان بتاح يراه المعمل الحقيقى، الجدير بالدراسة . ولدت حتحور رع الذى انقسم دون عملية ولادة إلى اثنين رع وتحوتى ، اللذين يمثلان الشمس والقمر . وتمت عملية مولد تحوتى من خلال معركة بين جنود الظلام وبين رع . خرجت فيها عينه ليكون منها القمر متخذا شخصية تحوتى . يستند المؤلف فى ذلك إلى العقيدة المصرية التى كانت ترى فى الشمس والقمر عينى حوريس .[4]

ولما كانت حتحور هى الممثلة للكون فإنها بعلاقتها بابنها رع ولدت نوت وتفنوت وجب وشو . فهى كما يتمثل المصرى العلاقة بين السماء والشمس ، يتخيل فيها الشمس على هيئة عجل ذهبى تلده أمه بقرة السماء فى الصباح . وينمو أثناء

---

(١) إرمن ، المرجع نفسه ، ص٧٨

(٢) مرجريت مرى ، المرجع السابق ، ص ٦٧ .

(٣) إرمن ، المرجع السابق ، ص ١٠٤ .

(٤) المرجع نفسه ، ص ٢٠ .

النهار حتى يصبح ثورا يسموه « كاميفيس ثور أمه » لأنه يلقح أمه فى اليوم التالى شمسا جديدة ، أما فى الأحوال التى تخيلوا فيها السماء امرأة فهناك نجده يتحدث عن طفلها الشمس الذى ينمو أثناء النهار ويصير رجلا كهلا فى السماء ، ويختفى فى الدنيا السفلى »(١)

لم يترك المؤلف هذه الصورة دون أن يتعرض لها ، فلقد قامت علاقة بين رع وأمه حتحور التى كان جميع الآلهة يرغبونها ، فهى من هذه الناحية لم تعد تصلح زوجا لأحد وسموها بالعاهرة إذ حدث أن تزوجت حتحور ابنها رع ، وهذا ما أدى به إلى أن يحادث الآلهة فى هذا الشأن .

« رع » : كل شىء قد جرى . كل شر ... أمى .

« أبوفيس » : العاهرة ...

« بتاح » . أكل ... ماذا ألم بها ... ؟

« رع » : أمى يا حضرات الآلهة قد صارت زوجتى ...(٢)

ويصاب الآلهة بالذهول . ويحاول رع أن يفهم ما حدث . ولما كان شروق الشمس وغيبتها يحدثان دون قدرة منها على إيقاف هذا الشروق وهذه الغيبة أو المولد والموت فان ذلك إنما يكون مسئولية السماء التى تقوم بهذه العملية ، وهذا ما تذكره حتحور للآلهة فان رع لا ذنب له ، فهى التى فعلت كل شىء وما كانوا يسمونه فى المسرحية الأبحاث والدراسات والأكل .

« رع » : (مندفعا فى رجاء) صدقونى ياحضرات الآلهة إنه لاذنب لى ..

« هاتور » : (لا زالت على لهجتها) ليس هناك ذنب ... وليس هناك ندم..

(١) إرمن، المرجع السابق ، ص١٩ .

(٢) مسرحية « أصل الحكاية » ، ص ٧١ .

من ذا الذى اخترع هذه الأشياء ... إننى فعلت كل شىء ...
إذا كنتم تريدون أن تعرفوا فاننى فعلت الأبحاث والدراسات ..
و ... والآ كل ... (أتوم كمن يصعق ، ورع يزداد إطراقا).

« بتاح » . (مفاجئا) هل أكلك يا هاتور ؟

« هاتور » : (بعصبية) بل أنا الذى أكلته . (1)

استخدم المؤلف هذا الموقف ليبنى عليه مولد أبناء حتحور الأربعة ، وبهذا الميلاد تنتهى عملية الخلق ليبدأ بعدها العالم بعد الخلق .

***

ضاق آتوم فى المسرحية بأبنائه وأحفاده وأمرهم بمغادرة الجزيرة وبينما هم يستعدون لمغادرتها قرروا أن يحاكموا هذا الاله .

وهذا الجزء من المسرحية يظهر فيه إلى حد كبير تأثر المؤلف بإحدى الاساطير المصرية القديمة وهو لم يأخذها مأخذا مباشرا ليقدمها فى مسرحية وإنما بنى عليها الموقف النهائى فى المسرحية .

تذكر هذه الأسطورة أن الإله رع ومكانه هنا مكان آتوم فى المسرحية قد أصابته الشيخوخة (2) هذا الإله نفسه تذكر أسطورة أخرى أنه بعد أن تقدمت به السن دبر له بنو البشر مؤامرة ، فطلب الاله من حاشيته أن ينادوا إليه عينه وأبناءه ومعهم الآباء والأبناء الذين كانوا فى صحبته عندما كان لا يزال فى المحيط الأبدى . وحضر الآلهة جميعاً ومعهم والده نون . (3)

---

(1) المسرحية ، ص ٧٢ .

(2) سليم حسن ، المرجع السابق ، جـ ١ ، ص ١١٣ .

(3) المرجع نفسه ، ص ٧٣ .

وفى المسرحية لم يكن البشر الذين دبروا مؤمرة لآتوم ، وإنما كان أبناؤه وأحفاده هم المدبرون لها . فان آتوم بعد أن أعطى أمره لهم بمغادرة الجزيرة الإلهية . تجمعوا استعدادا للرحيل دون أن يدروا أى مكان يذهبون إليه . وهنا بدت فكرة لرع وهى أن يعلن أنه سيد العالم الجديد ، هذا العالم الذى أراد آتوم أن يطرده عن الجزيرة ، وفى هذه اللحظة يخرج آتوم شبه عار وهو يجرى هاربا من أبوفيس الذى يلاحقه وتعلو صرخات آتوم . وهنا يطالب تحوت بانقاذه غير أن أبوفيس يصرخ فيهم بألا يقترب منه أحد لأنه قرر أن يطرده من هذا العالم . وهنا يجد رع أن هذه فرصته للتخلص من آتوم ، فيطالبهم بمساعدة أبوفيس فى طرده هذا العالم .

« آتوم » : (صارخا) الحقونى .. الحقونى ... ابعدوه

« تحوت » : (فى حركة آلية) ساعدوه ... ساعدوه

« أبوفيس » : (صارخا فيهم) لايقترب منه أحد ... إنه ملكى ... ابعدوا عنه جميعا .. لأننى أطرده بنفسى من هذا العالم .

« رع » : (فى لهجة سيد العالم) آه . . . هذه فكرة حسنة يجب أن يستغلها . . . فمعظم القيادات السليمة ترتكز على استغلال أفكار الآخرين ... (مناديا) أبوفيس ... اطرده ياأبوفيس . اطرده (للآخرين) ... وأنتم جميعا ساعدوه ... ساعدوه . . ساعدوه ... هكذا آمركم (١)

ويقرر الأبناء والأحفاد أن يحاكموا آتوم ، فيطلب منهم أن يدعوا والده

---

(١) المسرحية ، ص ٨٩ .

نون ليدافع عنه فى المحاكمة . وتكاد هذه الصورة تقترب من دعوة رع لوالده نون فى الأسطورة ، فإنه فى الأسطورة اقترح على ابنه طريقة الانتقام من البشر[1] أما فى المسرحية فإنه يقوم بمحاكمة ابنه فيبرؤه ، غير أن الأبناء والأحفاد يقررون محاكمته مرة ثانية ويحكمون عليه بالموت .

يستقبل آترم هذا القرار فى شجاعة ، ويزيد على ذلك أن يطلب من أنوبيس أن يسرع بتنفيذ القرار فقد رأى من أبنائه وأحفاده ما أشعره بخيبة أمل كبيرة . هذا الإحساس يكاد يكون مقاربا لإحساس رع حين تآمر عليه البشر ، غير أن رع لم يعتزل الدنيا فيموت وإنما اعتزل الدنيا ليرتفع إلى السماء[2] . وقيل إنه قال متململا بعد نكران بنى الإنسان له « بحياتى لقد تعب قلبى من وجودى معهم »[3] .

ولا يتناقض الشرقاوى حين يجعل الإله فى المسرحية يموت ، فإن فكرة موت الإله لم تكن غريبة على المصرى القديم ، فقد اعتقد أن إلهه « أوزوريس كان يحيا حياة بشرية ، ثم مات »[4] وورد أيضاً فى أساطيرهم « أن نسخة من أبناء رع قد دفنوا فى إدفو وكان لهم عيد خاص وكان يقدم لهم القربان كل يوم »[5] . كما كان معبد هابو يعد « بمثابة الجبانة التى يرقد فيها أولى الآلهة

---

(١) سليم حسن ، المرجع السابق ص ٧٣ .

(٢) انظر ، مرجريت مرى ، المرجع السابق ، ص ٦٧ .

(٣) أرمن ، المرجع السابق ، ص٧٦ .

(٤) المرجع نفسه ، ص ١٠٩ .

(٥) المرجع نفسه .

المصريين »(1) هذا فضلا عن إله الشمس رع يموت كل يوم ، وتلقى جثته الميتة فى القارب ، قبل أن تشرق على أرض مصر بعد عودة روحه إلى الحياة ثانية(2).

وإذا كانت الأساطير المصرية القديمة حول التكوين قد منحت المؤلف مادة لمسرحية يبنى عليها أفكاره ، إما بقبول الأحداث قبولا مباشراً أو عن طريق تأثره بها ، فإن هذه الأساطير أمدته كذلك بشخوص مسرحيته .

* * *

— ٢ —

استمد الشرقاوى شخوص مسرحيته من الآلهة المصرية عموما ، لم يستند فى ذلك إلى لاهوت معين من لاهوت الديانات المصرية القديمة ، ولقد اختارهم جميعا نظرا لما يمثلون فى هذه الديانات .

وتحتوى المسرحية على إثنى عشر شخصا يمثلون الآلهة المصرية القديمة ، وأقدم هؤلاء الآلهة هو « نون » ، « المحيط الأزلى(3) الموجود قبل بدء الخليقه ، والذى وجدت منه الخليقة » ، وهو فى لاهوت هليوبوليس والد آتوم(4) ، بينما يعد فى لاهوت منفيس أحد الآلهة الذين أوجدهم بتاح(5) . وإن كان هناك معتقد أيضا ربما تطور عن هذه الفكرة وهى أن بتاح هو ذلك المحيط نون الذى خرجت منه

---

(١) أرمن ، المرجع نفسه ، ص ١٠٣ .

(٢) انظر ، مرجريت مرى ، المرجع السابق ، ص ٢٨٧ .

(٣) Hooke, S.H., Middle Eastern mythology, 1968, London : penguin, « P. 71 ».

(٤) Ibid,

(٥) أرمن ، المرجع السابق ، ص ١٠٦ .

جميع المخلوقات ، وفى لاهوت الأشمونين يعد نون أحد المخلوقات الثمانية التى كانت أول من ظهر إلى الوجود ، وكانت على هيئة أربعة ثعابين وأربعة ضفادع[1]

ولم يكن نون هو اسم المحيط الأزلى فقط وإنما سمى النيل كذلك بنون ، وهذه التسمية ربما كانت استعارة من نون رب المياه الأولى[2] .

ظهر نون فى الأسطورة المصرية القديمة حين استدعاه رع مع من استدعى من الآلهة ليناقش معهم المؤامرة التى دبرها البشر ضده ، وكان هو صاحب الرأى الذى أخذ به رع[3] .

وفى المسرحية كان اسم نون يتردد فى ثناياها بصفته والد آتوم فضلا عن أنه المحيط الذى تسبح فيه سفينة آتوم ، ولم يظهر نون إلا فى نهاية المسرحية ليقوم بمحاكمة ابنه الذى استدعاه لهذا السبب .

أضافت شخصية نون بظهورها جانبا فكاهياً اعتمد على المفارقة فالأب القادم من المحيط يأتى ليحاكم ابنه ، وهو فى ذلك ينظر إلى نفسه وإلى قدرته على الحديث ، فيبرىء ابنه من تهمة التطور الذى أحدثه فى الكون ، بينما لا يتعرض لتهمة خلقه الموت التى يريد أبناؤه أن يعاقبوه من أجلها ، لقد حضر هذا الأب فى البداية ليدافع عن ابنه ، فيرفض ذلك ويقبل أن يكون قاضيه .

« نون » : ولكننى لن أدافع عنك .

« أتوم » : ايه ..!

---

(1) Ibid. « P. 72 ».

(2) أرمن ، المرجع السابق ، ص ١٨ ، انظر ، سليم حسن ، المرجع السابق ، جـ ١ ، ١٣٧ .

(3) انظر ، سليم حسن ، المرجع السابق ، جـ ١ ، ص ٧٣ .

«نون» : طبعا .. كيف تتوقع منى أن أدافع عنك أمام أولاد وأحفاد هم أحفادى وأحفاد أحفادى .

«أتوم» . ماذا تقول ؟

« نون» : أنت مجنون .. ابحث لى عن مهمة أخرى أفضل .. فأنا متقلب إن لى قمة وقاعا .. وأنا الآن فى قمتى ..

«أتوم» : ماذا يعنى هذا ؟.. أتريد أن تكون أنت القاضى !

« نون» : إذا كانت هذه هى القمة فأنا أرضى بها .. القاضى : نعم (يفكر) القاضى هذه كلمة ظريفة ليس لها مثيل فى المحيط[1]..

وبعد المحاكمة يعود نون ثانية إلى الماء تاركا ابنه بين أبنائه وأحفاده يواجه مصيره

* * *

هذا الابن آتوم تعده تعاليم هليوبوليس « على رأس جميع الآلهة »[2] . وفى كثير من الأحيان تظهر صورة آتوم ملتصقة برع حتى « أنه ليعد فى اللاهوت الهليوبوليسى وجها آخر لرع »[3] فهو على كل حال إله الشمس . ويسمى هذا الإله فى هليوبوليس فى الصباح « خبر » وفى الظهيرة رع وفى الغروب آتوم[4] . ويصور المصرى آتوم فى صورة الرجل الوقور[5] الذى يمثل الشمس فى غروبها .

---

(١) المسرحية ، ص ٨٩ .

(٢) إرمن ، المرجع السابق ، ص ١٠٥ .

(٣) James, E.O., Mith and Ritual in the near east, 1968, New York, Fredrick • P. 83 •.

(٤) إرمن ، المرجع السابق ، ص ١٨ .

(٥) انظر ، أحمد أحمد بدوى ، المرجع السابق ، جـ٢ ، ص٧٠٤ ، مرجريت مرى ، المرجع السابق ، ص ٧٢ .

ولقد برز آتوم قوة منفصلة عن رع فى أسطورة المحاكمة بين حوريس وست ، وكان ظهوره فيها محايداً[1] ساعة الفصل فى القضية بعكس رع الذى كان يحابى ست . هذا فضلا عن أن قوة آتوم جعلته فى النهاية يستسلم لرأى الآلهة ، ويخضع فيعطى الوظيفة — أى الملك — لحوريس ابن أوزوريس[2] .

هذا الإله جاء إلى الوجود بنفسه ، فهو «الإله الأزلى الذى وجد فى البدء»[3] هذا مع العلم بأن جميع المصادر تذكر أنه ابن نون . وفيما يبدو أن خلقه لنفسه هذا أضيف فى مرحلة متأخرة إلى لاهوت هليوبوليس أو أنه يعنى بأبوة نون له أن عملية خلق آتوم لنفسه ، تمت داخل المحيط الأزلى ومن هنا تكون نسبة آتوم إلى نون .

وفى المسرحية يظهر آتوم لأبوفيس بعد أن ولد بتاح ، فيذكر أبوفيس أنه يجد سعادة فى مشاهدة أعظم حدث فى الكون ، وهو انقسام آتوم وولادته ابناً جديداً ، ويرد عليه آتوم بأن هذه لم تكن المرة الأولى التى يلد فيها ، فقد ولده بنفس الطريقة ، فيخبره أبوفيس أن هذا ليس مهما لأنه لم يشهد بنفسه عملية مولده ، لذا فهو يشعر بسعاده لرؤيته هذه العملية ، ويسائله ، إن كان قد شعر بسعادة حين ولد فيجيبه بأنه لم يولد .

«أبوفيس» : وأى سعادة . . لقد شاهدت أعظم حدث فى الكون بنفسى . .
لقد انقسمت . . وولدت . . كائنا جديداً يبدد وحدتنا ويساعدنا
فى هذا المحيط الرهيب الموحش نون . . المجد لك يا آتوم . .

---

(١) إرمان ، المرجع السابق ، ص ٨٩ .
(٢) انظر المرجع نفسه ، ص ١٦٠ .
(٣) سليم حسن ، المرجع السابق ، جـ ٢ ، ص ١٠٤ .

«آتوم» : ولكن هذه ليست المرة الأولى التى انقسم فيها .. لقد ولدت بنفس الطريقة .

«أبوفيس» : كل هذا غير مهم بأنى لم أشهد نفسى وأنا أولد ، لذلك لم أشعر بأية سعادة .. هل شعرت أنت بالسعادة حين ولدت .

«أتوم» : إننى لم أولد .. (١)

كان آتوم هو بطل المسرحية ، التى بدأت بمحاولة خلق العالم ، وانتهت بالحكم عليه بالموت .

فإن الكاهن يصوره قبل أن تبدأ الأحداث المسرحية بأنه كان « وحيداً وسعيداً فى محيطه ، فى صراع سرمدى وزمان أبدى ، فى محيطه سار أتوم شقيا بانفراده ، فى حياته صار أتوم تعيسا بوجوده بحياته »(٢) ويظهر أتوم بعد ذلك فى قاربه ومعه ابنه أبوفيس يجدف ، ويبدو أن أتوم فى حالة غير طبيعية فهو يقوم بعملية انقسام ، أو ولادة يكون نتيجتها بتاح ، ثم تولد من بعده هاتور ، ويحاول بعدها أن يلد ولكن يتضح لأبنائه أنه أصيب بالعقم . وتبدأ الحياة تطورها بعد ذلك عن طريق الأبناء إلى أن يحكموا عليه بالموت ، بناء على فكرة طرأت على رع وهى أن يسود العالم ، غير أن رع ما أن حادثته نفسه أن يسود العالم ، حتى وجد أمامه أبوفيس ، فطلب منه : أن يقبض أولا على رع وبعدها يتناقشان فى أمر سيادة العالم .

* * *

وأبوفيس كما تصدر المصادر المصرية القديمة ليس إلها وليس ابنا لإله ، وإنما

---

(١) المسرحية ، ص ٤٨ .

(٢) المسرحية ، ص ٤٧ .

هو « وحش هيولى يهـــدد الإله رع عندما يذهب لنومه » وكذلك عندما يستيقظ »(1) ، هذا الوحش يمثل بصورة الثعبان ، ويعد « أشد أعداء الشمس قوة وخطراً »(2) ، وقد تخيل المصريون الحية أبو فيس تعترض موكب الشمس إذا ما كان الأصيل فتروعه وتشقيه(3) .

هذه الحية تمثل صراعا لا ينتهى فى حياة إله الشمس إذ أن المعركة بينهما متجددة تحدث كل يوم ، فأبو بيس هو أحد العقبات التى تواجه إله الشمس وهو « لا يستطاع تدميره ، وإنما ينتظر رع فى نفس المكان كل ليلة وفى كل ليلة أيضا تقفز المعبودات التى ترافق الشمس الميتة فى القارب وتقيد الثعبان العظيم بالسلاسل وتطعنه بالسكاكين ولكنه كل ليلة يتحرر من قيوده ويعود قويا سليما على أهبة الاستعداد للصراع الذى تدور عليه فيه الدائرة »(4) .

وإذا كانت المعبودات تدافع عن إله الشمس فإن لأبو فيس أنصاراً أيضا من الثعابين . إذ أن الثعابين تنقسم إلى قسمين : أحدهما ينضم إلى إله الشمس والآخر يعادى إله الشمس منضما لأبو فيس(5) .

وعلى هذا فلقد كانت رحلة إله الشمس مليئة بالمخاطر بسبب الظلام من جهة وبسبب هذا الثعبان(6) من جهة أخرى ، فقد كانت لهذا الثعبان القدرة على

Tevelde, H., Seth : God of confusion, Translated by (1) G.E. van Bearen Papo, 1967, Leiden, Brill, «P. 81».

(2) إرمان ، المرجع السابق ، ص ٢١ .

(3) أحمد أحمد بدوى ، المرجع السابق ، ص ٨٠٤ .

(4) مرجريت مرى ، المرجع السابق ، ص ٢٨٧ .

(5) المرجع نفسه .

(6) المرجع نفسه ، ص ٢٦٥ .

على ابتلاع المحيط السماوى[1] ، ومن أجل ذلك عد عند المصريين رمزا لكل مكروه ودنىء[2] . كما عد الممثل الكامل لقوة الظلام . ومع أن ست كان يرمز إلى قوة الظلام[3] التى قتلت أوزوريس إلا أن المصريين عبدوه بينما لم يعبد أبوفيس ، وربما كانت عبادة المصريين لست مردها إلى اتصاله الوثيق برع وحربة لابوفيس حين يتقدم سفينة الإله فى سيرها الليل .

ظهرت هذه الشخصية مرتبطة بآتوم حين كانا وحيدين ، فوق ظهر قارب آتوم . ولم يبد على أبوفيس شىء يجعله متمايزا إلا حين شعر آتوم بعقمه فرفع درجة أبوفيس إلى الألوهية ، وهنا ظهرت شخصيته فإنه صنع أول ماصنع جنود الظـــلام .

أراد أبوفيس من آتوم وابنه بتاح وحتحوت أن يخضعوا له وأن يعبدوه ، فلما رفضوا أعلن أسفه لسوء تقديرهم ، فقد عرض أهم أفكاره لكى يفرحوا بها ، ويرد للكون كرامته بعد أن خيب سيد العالم أمله وأصبح عاقرا . لذا فإنه سيمارس أول عمل له بصفته إلها ، وذلك بأن يلد :

« هاتور » : إننا لن نخضع لك ...

« بتاح » : ولن نعبدك .

«أبوفيس» : أنا آسف على سوء تقديركم هـذا . . . لقد عرضت عليكم أهم أفـكارى لكى تفرحوا بها فأرد بذلك إلى هذا الكون كرامته بعد أن خاب أمل سيد العالم وأيقن أنه قد صار عاقرا . . .

---

(١) سليم حسن ، المرجع السابق ، ج ٢ ، ص ٩٦ .

(٢) ارمن ، المرجع السابق ، ص ٢١ .

(٣) Parrinder, C. witchcraft Europoan & African, 1963, London : Penguin «P. 127».

(أتوم يفاجأ والآخران يدهشان) . . . اعذرونى سأمارس أول عمل بصفتى إلها حتى أحقق ما أريد وما يجب . . . إننى سألد من إذنكم (١)

وتتم عملية الولادة ليكون نتاجها جيش من العتمة، على رأسه أنوبيس ويصبح أبوفيس بذلك ملكا للعتمة . . . ويسود العالم الاضطراب إلى أن تلد حتحور رع ذلك الضوء المشرق الذى يستطيع بتاح أن يستخدمه ليستولى على نصف جيش أبوفيس . ويدور صراع بين جيش العتمة وجيش النور إلى أن ينتهى الأمر بآتوم إلى أن يلعن أبوفيس ويسلب منه جسده . ويصبح أبوفيس بذلك خارجا عن قانون الجسد، ولا يسرى عليه قانون الموت، ومن ثم فيظل قادرا على أداء مهمته قائدا للعتمة متشكلا فى الصورة التى يريدها .

ومع أنه ساهم فى وضع آتوم ذلك الموضوع الذى انتهى به إلى المحاكمة فإنه لم يكن عضوا فى هذه المحاكمة، إذ أنه معفى من قانون الموت وهو لم يكن يعرف ذلك حين أخذ يطارد آتوم .

قام بمحاكمة آتوم تاسوع يمثل أولاده وأحفاده . هذا التاسوع يتكون من بتاح وحتحور وأنوبيس ورع وتحوت وشو وجب ونوت وتفنوت . ولم يكن هناك تاسوع فى الديانة المصرية يتكون من هذه المجموعة . وهؤلاء جميعاً يمثلون خليطا اختاره المؤلف من بين الأساطير المصرية ليكون تاسوع مسرحيته .

* * *

ويعد آتوم فى تاسوع منفيس المتصل بالإله بتاح أعظم آلهة هليوبوليس (٢)

---

(١) المسرحية، ص ٦٠ .

(٢) انظر، إرمن، المرجع السابق، ص ١٠٦ .

أحد أعضائه ، وبتاح هو الوحيد الذى اختاره المؤلف من بين تاسوعه بينما اختار خمسة من تاسوع هليوبوليس الذى يتكون من « أتوم وشو وتفنوت وجب ونوت وأوزوريس وإيزيس وست ونفتيس »(١) . كما كان هناك أيضا مجموعات من الآلهة تمثل « أحفاده وأحفاد أحفاد الاله آتوم الذين امتازوا بتقديس الناس إياهم وعدوا آلهة ، فاضطر الكهنة أن يؤلفوا من بينهم مجموعات منها التاسوع الصغير الذى يتكون من حوريس بن إيزيس وتحوت ومعات وأنوبيس ، ولكى يكملوا العدد أضافوا إليهم بعض أسماء لآلهة غير مشهورين »(٢) ومن هذا التاسوع اختار الشرقاوى شخصيتى تحوت وأنوبيس .

وأيا ما كان اختيار المؤلف فإن فكرة التاسوع استهوته والتزم بها فى مسرحيته مما أدى به إلى وضع شخصياته فى مجموعة سماها التاسوع لتحاكم آتوم . والتزم المؤلف بأن يكون عددهم تسعا على الرغم من أن المصريين القدماء لم يلتزموا دائما بهذا العدد ، فإنه أحيانا ما كان التاسوع يزيد عن تسعة آلهة »(٣) .

ولقد حملت شخصيات تاسوع المؤلف الكثير من خصائصها التى أعطتها الأسطورة المصرية لهم .

ويعد بتاح فى المسرحية الابن الثانى لآتوم ، وهو حين ولد خيب ظن آتوم فيه فإنه لم يولد طفلا ، وإنما ولد رجلا عجوزا ذا لحية بيضاء مهيبة(٤) مما أدى بآتوم إلى أن يطلب من أبوفيس أن يلقيه فى اليم . يتردد أبوفيس فى صنع ذلك ويحاول بتاح أن يجعل والده يعترف به ولكنه يرفض ذلك .

---

(١) Teveldo, H., Op. Cit. 1967, «P. 27».

(٢) انظر ، ارمن ، المرجع السابق ، ص ١٠٤ .

(٣) انظر ، المرجع نفسه .

(٤) المسرحية ، ص ٩٥ .

تظهر على بتاح منذ البداية علامات العالم فهو دائم السؤال كثير الملاحظة ، اخترع الجغرافيا ، ويحاول اختراع الكتابة ، واكتشاف الحساب ، فضلا عن أنه كان يدفع بآتوم إلى اختراع النظام ، والقانون ، والتاريخ ، وينجح في ذلك ، ولم يبق منه إلا أن يطلب منه أتوم أن يلد العدالة ، ولكنه يفشل في ذلك .

اتخذ بتاح له مكانا في الجزيرة أقامه معملا لأبحاثه ، أخذ إلى هذا المعمل أتوم ليعرف من خلال دراسته له أسرار قوة الخلق التي يملكها آتوم ، ولكن رع يأتي ليقبض على آتوم ويقدمه إلى المحاكمة ، ولم يبق أمام بتاح إلا أن يقوم هو نفسه باختراع العدالة ، ويسمى بتاح هذا الاختراع عملية ولادة ، فهو يذكر لهم أنه ولد وكان مولوده العدالة وهي اختراعه الذاتي :

« بتاح » : انتظروا لحظة أنني أخترع شيئا في معملي يعيد التوازن والاستقرار للعالم . . .

« رع » : أين هو ؟ . . . خلصنا . . .

« بتاح » : أنه يخترع الآن في المعمل . . . جنود ! هاتو الاختراع . . .

(الجنود يسرعون لكي يأتوا به)

« بتاح » : ستشهدون الآن عجبا . . . إنني ألد (١)

ومع أن المؤلف وضع بتاح مع أتوم ورع في إطار واحد وهو الإله الوحيد الذي لم يحمل اسم الشمس (٢) فليس هناك إله سواه يمكن أن يمثل الشخصية التي كانت له في المسرحية .

وقد استقل بتاح في الأساطير المصرية بلاهوته الخاص به ، كما استقل

---

(١) أحمد أحمد بدوي ، المرجع السابق ، ص ٨٠١ .

(٢) انظر ، ارمن ، المرجع السابق ، ص ١٩ .

بتاسوغه ، وتمثل فكرة الخالق فى لاهوته مرحلة متطورة عن اللاهوت الشمسى، فهو يمثل بالنسبة لعباده « رأس المعبودات ورب الأرباب ومبدع الكون » (١) كما عد « رب الفنون والصناعات حاميا لإصحابها وملهما لهم جميعا» (٢) . وهذا الإله لم يظهر فى صورة حيوان قط ورسم دائما فى صورة إنسان (٣) ، ولقد ظلت عبادته قوية خلال التاريخ المصرى القديم وخاصة بين طبقات المثقفين » (٤) ووصلت الفلسفة القائمة على لاهوت بتاح إلى قمتها فى الأسرة العشرين حيث عد « قوة الفكر الخالص التى هى الأصل الأخير النهائى فى الخالقية كلها » (٥)

أدرك المؤلف طبيعة هذه الشخصية ، كما ترسمها الأساطير المصرية ، لجعل منها المدافع عن قوة الضوء ، كما جعلها الحريصة على أن يعطى للعدالة فرصة قول كلمتها فى آتوم .

وقد ربط المؤلف إلى حد كبير بحتحور ، ولم تكن حتحور فى الأسطورة المصرية ترتبط به ، وإنما كانت مرتبطة دائما بإله الشمس

وتعد حتحور من أهم الآلهة المصرية ومع ذلك فتوجد صعوبة كبيرة فى دراستها وذلك أنها « تمتص فى ذاتها شخصية كثير من الآلهة الأخرى فهى آلهة السماء ، وهى « سخمت اللبؤة » وأخيرا تمتزج هى وإيزيس امتزاجا شديدا »(٦) حتى

---

(١) أحمد أحمد بدوى ، المرجع السابق ، ص ١٥٨ .

(٢) المرجع نفسه ، ص ١٨٨ .

(٣) Fmery, W.B , Archaic Egypt, 1962, Lonbon : Penguin, « P; 122 ».

(٤) Ibid.

(٥) مرجريت مرى ، المرجع السابق ، ص ٢٢٠ .

(٦) المرجع السابق ، ص ٢٦٠

إن حتحور وإيزيس وجدنا فى بعض الأحيان . وإن كانت « الأماكن الرئيسية التى عبدت فيها حتحور هى دندرة والدير البحرى فى الجانب الغربى من طيبة بينما كانت عبادة إيزيس تتمركز حول أبيدوس وأبوصير »(١) :

وحين اتخذ المصريون من البقرة والشجرة رمزا للسماء « نوت » جمعوهما فى اسم حتحور(٢) . ومثلت على أنها آلهة السماء . (٣) كما أنها أيضا كانت فى بعض الأساطير المصرية عين الشمس وهى التى أرسلها أبوها رع لتعاقب البشر .(٤)

وفقدت هذه الالهة رويدا رويدا مميزاتها الخاصة بإلهة السماء(٥) ، ثم إرتبط اسمها باسم حوريس فهى البقرة التى أرضعته وكان أسمها يعنى بيت حوريس(٦) أى موطنه وملاذه ومن ثم أصبحت رمزا للأمومة(٧) « وفى العصور المتأخرة عدت راعية للحب والمرح »(٨) . وتبدى فى قصة المحاكمة بين حوريس وست قادرة على جلب السرور إلى قلب رع حين غضب وذلك بأن كشفت عن ساقيها فقد كان ذلك مدعاة لمسرته .(٩) .

---

(١) Dennis, J.T. The burden of Isis, 1910, London : John Murray, « P.12 ».

(٢) أحمد أحمد بدوى ، المرجع السابق ، حـ ٢ ، ص ٧٩٩

(٣) المرجع السابق .

(٤) أنظر ، سليم حسن ، المرجع السابق ، حـ ١ ، ص ٧٣ — ٧٤

(٥) أرمن ، المرجع السابق صـ ٣٦

(٦) Emery,W.B., oP, Cit., 1962, « P.124 ».

(٧) أحمد أحمد بدوى ، المرجع السابق ، حـ ١ ، ص ١٠٤

(٨) Ibid.

(٩) أنظر ، سليم حسن ، المرجع السابق ، حـ ١ ، ص ١٤٧ ، ١٤٨

ونقل الشرقاوى صورة حتحور، فهى تمثل المرأة الفاتنة، والتى يسميها الجميع الداعرة لأنها ترفض الزواج بأى منهم، وهى لاتريد أن تصبح زوجة كما أنها لا تريد أن تصبح عاهرا. ولقد أرادها المؤلف ممثلة الكون، وكل ما على الأرض من صلبها. ويرفض آتوم حمايتها فيتقدم أبو فيس الطامع إلى جسدها ويطلب منها أن تأتى إليه ليحميها فيقفز نحوها فتنفر منه، وتعلن أنها لن تكون لأحد منهم مهما كان دوره، وإبداعه فى هذا العالم. وكأنما يستهدى المؤلف الأفكار اللاهوتية فيضيفها إلى مسرحيته فإن الكون ليس ملكا لأحـــد ولا يجب أن يكون.

«أبوفيس»: (وقد توقف لحظة)... هذا سهل جدا كل ما فى العالم الآن يطرد بعضه بعضا تعالى إلى... سأحميك أنا (يقفز نحوها فتنفر منه).

هاتور: (بعد أن تفلت منه) إنكم جميعا تسبوننى... ولكنكم تميلون إلى... هذه هى الكراهية.. ولكننى لن أكون لأحد منكم مهما كان إبداعكم فى هذا العالم «و إضافة هـذا الشعور الجديد إليه حتى آتوم نفسه لا يحمينى... فأى إبداع جديد آخر يضيفه إلى هذا العالم بتجاهلى وانكرانى... هذه الأرض التى تحيون عليها من صلبى أنا... فكيف تنكرون على الحياة التى أريدها وأنا هى التى تحميكم»[1]

وتلد حتحور رع وهى بذلك تمثل الكون الذى تخرج منه الشمس. ومن علاقتها بابنها تنجب منه، نوت، وجب، وتفنوت، وشو. كان هذا الإنجاب

---

(١) المسرحية، ص ٦٩

إلتزاما من المؤلف بصورتها كرمز للأمومة . وتتطلع حتحور بعد ذلك إلى علاقة حب بينهما وبين بتاح الذى لا يريد هذه العلاقة وإنما يريد دراستها لمعرفة الحياة فى بطنها فهذه البطن قد استطاعت أن تنجب أكثر مما استطاع إله أن ينجب .

لقد انفصلت العلاقة بين رع وبين حتحور بعد أن كبر رع وأخذ يفكر فى أن يصبح سيد العالم . ولم يأخذ هذا الإنفصال صورة حادة وإنما لم يعد هذا التلاصق الذى ظهر فى بداية مولده قائما .

***

ارتبط رع بأنوبيس فى المسرحية من حيث أن كلا منهما كان قائدا للجند ، يقود رع جنود النور ويقود أنوبيس جنود الظلمة . ويصل الأمر فى النهاية إلى أن يكون أنوبيس ضابط بوليس يوجه بقوة رع .

ولم يكن لأنوبيس أى علاقة بأبوفيس ، فى الأساطير المصرية القديمة . وقد ربط مرة برع وربط مرة أخرى بأوزريس ، وقد ذكر أنه الابن الرابع لرع (١) . كما قيل كذلك إنه ابن نفتيس ولدته فى الخفاء (٢) ثمرة لعلاقة غير شرعية بين أوزيريس ونفتيس وقامت إيزيس على تربيته(٣) ويبدو أن هذه الفكرة كانت محاولة من الكهنة المصريين للربط بين أنوبيس وأوزيريس إذ أن أنوبيس ، من أقدم الآلهة المصرية ، وكان يعد راعيا للموتى إلا أن أوزيريس طغى عليه ، واتخذ جميع « صفاته ومزاياه » ثم تقدمه فأضحى بذلك سلطانا

---

(١) أنظر ، إرمن ، المرجع نفسه .
(٢) أنظر ، بلوتارخوس ، المرجع السابق ، ص ٦٣
(٣) أنظر ، إرمان ، المرجع السابق ، ص ١٠١

على العالم الآخر »[1] . وكان مكان عبادته هى بلدة أبيدوس[2] «ودراسة الاله أنوبيس ترينا أنه كان فى الأصل إله الموت للفرعون فحسب »[3] ، كما أنه يظن أن كاهن أنوبيس هو القاتل الرسمى للملك[4] فى المعتقدات الخاصة بقتل الملك.

ولقد فقد أنوبيس إتصاله الوثيق ، بالفرعون وأصبح مرتبطا بإيزيس كحام لها . وكان يعد حارسا للموتى[5] والقائم بوزن الميت ، عند محاكمته ، ليعرف إن كان صاحبه صادقا أو غير صادق[6] . كما عد هذا الإله حارسا للآلهة[7].

وقد اتخذ أنوبيس فى المسرحية صورة الحارس . وكان يقوم بقيادة جنود العتمة . يتقبل أوامر سيده أبو فيس فى طاعة عمياء فهو فى هـذه يتخذ صورة الكلب التى كان يمثلها عند المصريين القدماء .

وتأخذ جنود العتمة فى مقاومة الضوء ، بقيادته إلا أنه حين يفقد أنوبيس جسده يتحول داخل التاسوع إلى ضابط شرطة ينفذ الأوامر بنفس الدقة التى كان ينفذ بها أوامر أبوفيس وكان أول عمل له هو القبض على آتوم لتقديمه للمحاكمة . وحين يلتقى بآتوم طلب إلى أنوبيس أن يغير وظيفته فانه كان يكفى

---

(١) أحمد أحمد بدوى ؛ المرجع السابق ، جـ ١ ، ص ١٧٩
(٢) المرجع نفسه ، ص ٦٥
(٣) مرجريت مرى ، المرجع السابق ، ص ٢٥٣
(٤) المرجع نفسه
(٥) أحمد أحمد بدوى ، المرجع السابق ، جـ ٢ ، صـ ٥٢٩
(٦) هنرى جيمس برستد ، انتصار الحضارة ، ترجمة أحمد فخرى ، سنة ١٩٦٢ ، القاهرة : مكتبة الأنجلوا المصرية ، صـ ١٢٦
(٧) إرمان ، المرجع السابق ، صـ ١٠١

أن يناديه أبو فيس ، لكى يتأخر العالم فى مشروع من مشروعاته ، فهو لعنة من لعنات هذا العالم ، فيخبره أنوبيس بأنه تغير وانه يريد أن يكون إحدى قوى هذا العالم ، لذا فهو يعمل ضابط شرطة ؛ بمعنى أنه يجب عليه أن يمنع حدوث أى شىء ، ولم يكن عمله هذا فى نظر آتوم تغييرا ، فهو لم يكن يعمل مع أبوفيس غير أن يمنع حدوث أى شىء فى العالم .

« أتوم » : أنت أسير لعادتك يا أنوبيس .. كان يكفى أن يناديك أبو فيس .. أنوفيس (مقلدا صوت أبوفيس) .. وبعدها يتأخر العالم فى مشروع من مشروعاته على الفور .. إنك فى الحقيقة إحدى لعنات هذا العالم ؛

« أنوبيس » : ولكنى أريد أن أكون إحدى قوى هذا العالم .

« أتوم » : غير وظيفتك ..

«أنوبيس » : لقد تغيرت بالفعل .. إننى أعمل ضابط بوليس .

« أتوم » : إيه !! ماذا يعنى هذا ؟

« أنوبيس » : يعنى أننى يجب أن أمنع حدوث أى شىء .

« أتوم » : وهل كنت تفعل غير ذلك !! »[1].

كان التغير الواضح فى أنوبيس هو قيامه بعمله تحت قيادة رع الممثل للنور بدلا من أنو بيس الممثل للظلام . وهو بعد أن كان القوة المقابلة لرع تحول إلى متعاون معه إذ أن رع نفسه قد تغير .

* * *

---

(١) المسرحيه ، ص ٨٨

وشخصية رع حين ظهرت فى المسرحية أخذت الصورة التى كانت عليها فى الأساطير المصرية القديمة فهو الممثل للشمس الذى يشرق من الأفق ويغيب فيها. وهو حين يشرق تصبح أمة قوية به وحين يغيب تصبح عاجزة يتنازعها الجميع .

ويعد رع « أعظم الآلهة المصرية كإله الاحياء »[1] ، والممثل للشمس ساعة الظهيرة . ولقد أقام له المصريون الاهرام والمسلات. ولقد استخدم المؤلف المسلة فى المسرحية فقد كان بتاح يقيس بها الوقت .

وكان ظهور رع فى البداية مهدداً لقوى الظلام التى كانت بدورها تريد أن تنسبه إليها إلا أن بتاح قسم قوى الظلام بعد ذلك ليجعل نصفها جنداً له ويصبح رع قائداً لها .

وبعد أن تم ولادة أبنائه الاربعة تأخذ شخصيته طريقاً آخر لادخل للأسطورة به وإنما هو من إضافة المؤلف إلى الشخصية . كان ذلك هو تعامل هذه الشخصية مع قوى الظلام المتمثلة فى أبوفيس .

وهو يختلف فى ذلك عن أبنه تحوت الذى لم يتغير قط . ولقد وجد تحوت نتيجة لحرب رع مع قوى الظلام فقد فيه أحد عينيه، ومن هذه العين كان تحوت .

يبدأ تحوت فى المسرحية تعامله مع بتاح فإن أحداً لا يريد أن يتحادث معه. وهو يحاول أن يكسب بتاح إلى صفه فيبلغه أن لديه فكرة عن اختراع الكتابة .

ولقد ارتبطت تحوت فى الأسطورة المصرية القديمة بالعلم فكان معبود طبقات الموظفين[1] ، وهو يمثل فى لاهوت هليوبوليس وزير رع[2] والممثل الليلى له[3]

(١) برستد . المرجع السابق ، ص ٩٤ .

(١) إرمن ، المرجع السابق ، ص ٦٧ .

(٢) أحمد أحمد بدوى ، المرجع السابق ، ٢ ، ص ٣٧٥

(٣) إرمن ، المرجع السابق ص ٢٦ .

فهو رب العلم والحكمة وصاحب أسرار الكون »[٤] كما أنه يعد فى لاهوت منفيس مرتبطاً ببتاح فهو يمثل القلب منه[٥] فضلا عن أنه كان يعد إله القمر وكان علماً عليه فى الأشمونين[٦] . وهو لم يكن الوحيد من بين الآلهة المصرية الذى يعد كذلك[٧].

وإذا كانت إحدى الأساطير المصرية تروى أن « حوريس » أفقده النضال بينه وبين عمه ست نور إحدى عينيه فغدت باردة غير وهاجة، وبدأ نورها أضعف من نور الأخرى ، وبذلك أصبحت أقواهما شمساً وصارت الثانية قمراً[٨] » . فإن المؤلف استعار هذا الموقف لرع ليخرج منه تحوت الممثل للقمر .

ولا يكون لتحوت دور خطير فى المسرحية أكثر من هذا فقد أراده المؤلف أن يمثل الطفولة غير أنه لم يعمق هذا فى شخصيته فبدت باهتة .

ولم يكن دور جب إله الأرض فى الأسطورة المصرية وزوجته نوت إلهة السماء بأخطر من دور تحوت . فإنهما فى المسرحية يظهران محاولين أن يخترعا الأرض والسماء .

---

(٤) أحمد أحمد بدوى ، المرجع السابق ، جـ ١ ، ص ٣٦١ .
(٥) المرجع نفسه ، جـ ٢ ص ١٥٩ .
(٦) المرجع نفسه ، ص ٣٧٥ .
(٧) أنظر أرمن ، المرجع السابق ، ص ٤٨ .
(٨) المرجع نفسه ، جـ ١ ص ١٠١

وبعد جب ونوت فى الأسطورة المصرية ابنى شو وتفنوت بينما تعدهما المسرحية ابنى « رع » .

وكان « شو » فى المسرحية يحاول اختراع الهواء ، وقد ربطه المؤلف بذلك بدوره المصرى القديم ، إلهاً للهواء . وكانت تفنوت إلهة الرطوبة تحاول فى المسرحية اختراع الحيوانات والأشجار .

ولم يكن دور « شو » و « تفنوت » فى المسرحية ولا دور « تحوت » و « جب » و « نوت » كبيراً فهو لا يعدو أن يكون محاولة من المؤلف أن يكمل بهم صورة خلق العالم ، وأن يخلق بوجودهم لونا من الفكاهة .

• • •

الفصل الثاني

« مصادر إغريقية »

كان من بين الأساطير التي اهتم بها مؤلفو المسرح المصري أسطورتا بجماليون وأوديب . فكانتا موضوعا لمسرحيات أربع .

هي مسرحية « بجماليون » ، ومسرحية « الملك أوديب » الحكيم ، ومسرحية « مأساة أوديب » لبا كثير ومسرحية « أنت اللي قتلت الوحش » لعلي سالم .

• • •

(أ)

مزج الحكيم في مسرحية بجماليون بين أسطورتين هما أسطورة «بجماليون »[1] وأسطورة « نرسيس وايكو »[2] .

وكان المصدر الذي استقى منه المؤلف هذه المادة هو كتاب « أوفيد » « مسخ الكائنات » .

• • •

— ١ —

ولكي ينقل المؤلف الجو الأسطوري لقصة بجماليون جعل الأحداث تبدأ ليلة الاحتفال بعيد فينوس . فتظهر الجوقة مكونة من راقصات يريدهن المؤلف أن يكن كعرائس الخيال تقدم إلى منزل بجماليون .

---

(1) Ovid , The Metamorphoses , Translatid by M,M, I, nnes, 1984, Lonpon : Penguin «P. P. 231—2»

(1) Ibid. « P.P· 03—7 »

وتأخذ الجوقة في الحديث مع الفتى نرسيس الذي يقوم بحراسة تمثال بجماليون يكشف هذا الحوار بينهما عن طبيعة حياة بجماليون . من أنه يعيش مبعداً عن المرأة محروما من الحب منكراً من فينوس .

الجوقة : نرسيس ! .. الليلة عيد فينوس

نرسيس : أعرف .. أعرف .. أذهبن قبل أن يأتي ..

الجوقة : ذلك الذي يعيش بعيداً عن المرأة ! ..

نرسيس : إنه آت عما قليل

الجوقة : ذلك الذي حرم الحب

نرسيس : إن غيبته لن تطول

الجوقة : ذلك الذي أنكرته فينوس . »(1)

وتسير أحداث المسرحية بعد ذلك دون أن تفسر الأسباب التي أدت ببجماليون إلى الابتعاد عن المرأه وأن يكون محروماً من الحب منكراً من فينوس بينما أوفيد يبين ذلك فيذكر أنه لما رأى « النسوة » يعشن تلك الحياة الكريهة أثارته الأخطاء التي زرعتها الطبيعة فيهن فعاش طويلا حياة العزوبة دون زوجة تشاركه بيته »(2) وكان هذا منطقياً مع ماذكره بعد ذلك من أنه « في الوقت نفسه استخدم قدرته الفنية الرائعة فنحت بمهارة تمثالا من العاج الناصع كان في صنعته أجمل من أي امرأه »(3) وأكمل أوفيد وصفه للتمثال بأنه « كان له مظهر فتاه حقيقية حتى لتبدو حية تريد الحركة غير أن الحياء يمنعها »(4) واستخدم أوفيد عبارة تكشف عن مدى جمال هذا التمثال وروعته عند تعليقه على قوله السابق

(1) توفيق الحكيم ، بجماليون ص ١٩ ، ٢٠

(2) ، (3) ، (4) Ibid, « P. 231 » .

« وهكذا بذكاء فإن فنه حجب الفن فى التمثال »(١) . أى أن قدرة المثال جعلت التمثال يلوح حقيقة لا فنا مصنوعاً لذا فقد كان من الطبيعى أن « يقع فى حب مخلوقة »(٢) .

ورسم الحكيم هذا الموقف وتابعه ، فإن بجماليون فى مسرحيته بعد أن كره المرأة ، صنع تمثالا من العاج لامرأة ثم وقع فى حب التمثال . واستطاع المؤلف أن يجسم الصورة التى كتب أوفيد عنها . فقدعبر عن جمال التمثال بحركة ولدت حياة فى المسرحية ، فإن أبولون أعجب بالتمثال وأحب التمثال حتى أنه أحضر معه فينوس لتتأمل جمال صنعته — وهو فى ذلك فخور بعابده — وما أن وقع نظر الآلهة على التمثال حتى هتفت « امرأة » وكان هذا التمثال تعبيراً عن القدرة التى ارتفع إليها المثال فى صنعته . وأخذت فينوس تتأمل التمثال وتهمس لنفسها فى إعجاب كيف ارتفع إلى هذا ؟ ثم تدنو من التمثال تريد أن تلمسه كأنما لتتحقق أن حرارة الحياة لا تجرى فى شرايينه ، وهى تدرك أنه ينقصه الكلام ليصبح بشرا سوياً .

ولم يتوقف الحكيم عند موقف فينوس من التمثال بل أضاف إلى ما ذكره أوفيد صراعا بين فينوس وأبولون كانت فيه الآلهة حاقدة على بيجماليون بينما كان الإله مزهوا بعابده . هذا الصراع كان يزيد من الإيحاء بجمال التمثال وبقدرة بيجماليون الفنية التى جعلت من إلهين يقفان منه ذلك الموقف المتناقض ولكنهما مع هذا يعترفان بقدرته الفنية .

« فينوس » : ماذا خلف هذا الستار ؟ تمثال من عاج

---

(١) ، (٢) Ibid « P . 231 » .

أبولون : وأى تمثال ! تأمل مليا يا فينوس

« يكشف الستار فيظهر خلقه التمثال فوق قاعدته »

فينوس : امرأة !..

أبولون : بل ماترين أجمل كثيراً من امرأة وأكمل كثيراً من امرأة ..

فينوس : « تتأمل التمثال وتهمس لنفسها فى إعجاب » كيف ارتفع إلى هذا .

أبولون : « فى تفاخر » هنا السر ! ..

فينوس : بشر هالك ..

أبولون : ومع ذلك .

فينوس : وعيناها إلى التمثال » أصبت ما اسم هذا الشىء ؟ جالاتيا ؟

أبولون : هذا الشىء إنك لا تجسرين أن تسميه امرأة . . أنت أيضاً ترين جالاتيا أجمل كثيرا من امرأة ، وأكمل كثيرا من امرأة !

فينوس : « تدنو من التمثال وكأنها تريد أن تلمسه » جالاتيا

أبولون : أتلمسينها لتتحققى أن حرارة الحياة لا تجرى فى شرايينها .

فينوس : ماذا ينقصها حقاً غير الكلام ؟ !

أبولون : إنى أسمع مع ذلك كلاماً منطبعا على شفتيها الجامدتين ، أكاد لاأصدق أن هذا العمل يخرج من أصابع ثانية(١) .

ويذكر أوفيد أن بجماليون كان يتعامل مع تمثاله على أنه كائن فهو « يقبل التمثال ويتصور أنه يرد قبلته ، ويتكلم معه ويحتضنه ، ويظن أنه يشعر بأصابعه

---

(١) المسرحية ، ص ٣٣ — ٣٥

تغوص فى الأوصال التى يلمسها حتى أنه « ليخشى أن يصيبها خدش حيث يضغط جسدها ، وكان فى بعض الأحيان يغازلها ، وفى بعضها الآخر كان يجلب لها أنواعا من الهدايا التى تأخذ بلب أية فتاة »(١) .

لم يتوقف بجماليون عند ذلك بل كسى التمثال بأردية نسائية وذيل أصابعها بخواتم ، وأحاط عنقها بعقود طويلة ، وعلق ألماسا فى أذنيها ، وعقد سلاسل فوق يدها . ولقد « وضع بجماليون التمثال فوق أريكة مغطاة بأقمشة مصبوغة بصبغ صوره وأراح رأسها لتستريح فوق مساند ناعمة كما لو أنها ستسر بها ودعاها عشيقته »(٢).

كان اهتمام بجماليون كما تذكر الأسطورة تعبيرا عن حبه لهذا التمثال ، ولم يكن الحكيم ليترك هذا الجانب الذى اهتم به أوفيد فنقل الصورة السابقة فى حوار بين نرسيس وإيسمين إستخدم فيه المؤلف الصورة السابقه خير استخدام فجعل من علاقة بجماليون بتمثاله حديث المدينة ، فلقد أحاط بجماليون تمثاله بالعناية والرعاية، وحين ذهب إلى معبد فينوس للصلاة ترك نرسيس ليحرس التمثال ويحافظ عليه ، وحين حاولت إيسمين أن تقترب من التمثال الموضوع خلف ستار ، يبعدها نرسيس عنه فتطلب منه أن يصف لها جمالها ، ولكنه لا يجيب وحين يقع بصرها على التمثال تعبر عن إحساسها بجمالها بأنها جالاتيا الجميلة وتجعل « مقامها بين السحب » .

نجح المؤلف فى أن يقدم هذه الصورة ويجسدها فى حركة مسرحية سريعة تمكن من نقل الصورة القديمة إلى الذهن ، تم هذا عن طريق تصويره رؤية الناس

---

(١) Ibid.

(٢) Ibid «A. 232».

لعلاقته بتمثاله وحكمهم عليها، ورؤية الآلهة لهذه العلاقة أيضا وحكمهم على الفنان بالسمو فيما صنع .

وظهر ذلك من تطلع إيسمين إلى رؤية التمثال ومنع نرسيس لها .

«نرسيس» : ماذا تصنعين ؟

«إيسمين» : (دون أن تلتفت إليه) ما هذا الشذى الطيب ، أهو عطر عما ينثره حواليها ؟ وما هذا البريق العجيب ؟ أهو قرط من لؤلؤ يزين أذنيها ؟ وما هذا السرير المفروش ، ذو الطنافس الفاخرة ، والوسائد المصنوعة من ناعم الريش ، حتى لا يجرح عاج خديها ! وهذه الثياب بالذهب موشاة ، وبألوان « فينيقية » مصبوغة ! وهذه الهـدايا الرائعة من عنبر ومرجان وأصداف لامعة !

«نرسيس» : كيف علمت أن كل هذا لها .

«إيسمين» : ما أشد حمقك يا نرسيس الجميل . . كل الناس فى المدينة تتحدث بغرام بجماليون !..

«نرسيس» : ماذا يقولون ؟

«إيسمين» : يقولون إنه مجنون !

«نرسيس» : مجنون ؟

«إيسمين» : ربما كان لهم بعض العذر ! ماذا ترى الناس يسمون رجلا يصنع بيديه من العاج امرأة يقع فى حبها ويدللها ويناغيها ويدعوها زوجته ، ويغمرها بكل ما تصبو إليه المرأة من ترف ! [1] .

---

(١) المسرحية ، ص ٢٧ ، ٢٨ .

وذهب بجماليون ليقدم القرابين لفينوس . واستخدم فى ذلك ما ذكره أوفيد من أن « عيد فينوس الذى كان يحتفل به فى موكب عظيم فى جميع أنحاء قبرص قد بدأ يأخذ شكله الكبير . وطليت القرون الملتوية للأبقار الصغيرة احتفالا بهذه المناسبة وألقيت على المذبح بينما الساطور يقطع رقابها البيضاء »[1]. استخدم المؤلف ذلك ولم ينقل صورة المعبد فقط وإنما استخدم فينوس شخصية رئيسية فى المسرحية ليجسد الرؤية كاملة للأحداث قبل عيـــدها وبعده « فإن بجماليون لم يكن من عبادها لذا حرم الحب ، ولما كان من عباد أبولون لذا فقد منح الفن والفكر ، ولكنه يشعر بحاجته إلى فينوس فإنه يريد الحب ، يريد تمثاله بشرا سويا ، لذا فهو يتوجه إليها فى عبادته .

***

إزاء هذا الموقف يضع المؤلف موقفا مقابلا له حتى يتم التعادل فى المسرحية، وهو موقف نرسيس الجميل الذى منحته فينوس الجمال فإنه يرتد إلى أبولون فان فينوس لا تغنى عن أبولون صانع الفكر والفن ، ويرى ذلك من خلال حوار بين نرسيس وإيسمين :

« إيسمين » : لقد أبصرته عند معبد فينوس أمام المذبح يعدلها القوابين ... هذا الذى لم يحفل قط يوما بفينوس وعيدها . لأمر مايتقرب اليوم إليها .

« نرسيس » : لأمر ما ؟

« إيسمين » : لعله ينوى أن يسألها شيئاً ؟ !

« نرسيس » : إنه لم يسأل قط إلها غير أبولون .

---

(۱) Ibid

« إيسمين » : وهل يغني أبولون عن فينوس مانحة الحب والحياة .

« نرسيس » : وهل تغنى فينوس عن أبولون مانح الفن والفكر ؟ !

« إيسمين » : لا تكفر بفينوس يا نرسيس ، وهى التى منحتك الجمال وجعلتك معشوق النساء .

« نرسيس » : ولكن أبولون لا يريد أن يمنحنى شيئاً ... (١)

لم تكن رؤية نرسيس وإيسمين لأبولون وفينوس رؤية مجردة تعبر عن رأيها فقط وإنما جعل الكاتب هذا الصراع بين الإلهين حقيقة . فقد أظهر الكاتب أبولون معجبا بعابده بينما فينوس لا تحفل به ولكنه حين يتوجه إليها بالصلاة تسر لذلك وتستجيب له .

وقد كانت حركة الإلهين فى المسرحية تملأ خلفية الأحداث ، وتجعل الجو الأسطورى حيا .

يذهب بجماليون إلى مذبح الآلهة ، ويطلق البخور بعد أن ذبح الذبائح لها فى الوقت الذى كانت فيه فينوس تحاول أن تستصغر عمله فى وجود أبولون ، فلما لم تفلح فى ذلك حاولت أن تحقر من شأنه على أنه بشر هالك وما لبثت أن حقدت عليه متصورة أنه بعمله هذا يتحداها ، حتى يقدم صوته من بعيد حاملا صلاته وتوسلاته إليها !

« فينوس ! ... فينوس ... أيتها الإلهة ذات العرش المصنوع من الذهب ، المطعم بالياقوت والفيروز ، . . . يا ابنة جوبيتر العظيمة ! . . . يامن تلبين نداء عبادك وأنت تشقين بمركبتك الذهبية سحب السماء ، مركبتك التى تجرها يمامتان

---

(١) المسرحية ، ص ٢٨ — ٢٩

رشيقتان خفيفتان ، تضربان بأجنحتهما اللطيفة أمواج الفضاء ... فينوس اسمعى ندائى وأجيبى دعائى ! ... »

فتتعجب الإلهة من هذا النداء الذى لم تسمعه من قبل أنه لبجماليون بينما يستمر بعد ذلك فى الهتاف :

« أيتها الجميلة الآمرة على عرش الجمال ! ... يا من ولدت على زبد موجة من أمواج البحر وبين كنوزه الرائعة . . . أنت أبهى لؤلؤة ! . . . إبسمى لى من شفتيك الإلهيتين ! ... » وتلين الإلهة بعد ذلك بينما هتافه لا ينقطع .

« فينوس . . . فينوس . . . أيتها المشرقة بين الإلهات . . . يا من توقدين بأناملك النورانية فى قلوب الناس مصابيح ... اصغى إلى رجائى » . وهنا تتبدى الإلهة وهى مستعدة لأن تلبى دعواته بينما الصوت لا ينقطع يحمل توسلاته إليها.

« فينوس ! ... فينوس ... أيتها السخية بالهبات امنحينى هبة واحدة ... انفخى حرارة الحياة فى تمثال جالاتيا ! ... » زوجتى جالاتيا العاجية ! ... اعطها حياة يا إلهة الحب والحياة (١) .

ارتفع المؤلف بهذه الصلوات إلى أن تكون شعراً منثورا لم ترتق إليه ترجمة أوفيد الإنجليزية التى بين يدى الباحث ، ولا الترجمة العربية ويذكر فى الترجمة الإنجليزية « أن بجماليون عندما قدم أضحياته وقف أمام المذبح فى صلاة خاشعة ودخان البخور يتصاعد وهو يهتف إنى أصلى لكم أيتها الآلهة إذا كنتم قادرين منح كل شىء أفلا يمكنكم أن تمنحونى زوجة .. ثم أكمل حديثه زوجة تشبه عذرائى العاجية دون أن يجرؤ على القول بأن تمنحه العذراء العاجية زوجة له »(٢)

---

(١) المسرحية ، ٢٨ — ٤٠

(٢) Ibid

ولقد فكك الحكيم هذا الجزء بجعله صلوات تؤدى لآلهة غاضبة فتتغير الآلهة شيئا فشيئا وما أن تنتهى الصلاة حتى تستجيب الآلهة له فتمنح الحياة للتمثال . وهو بذلك يرتفع فوق أوفيد نفسه ، وإن كان ليس هناك مجال للمقارنة فأوفيد صنع الأسطورة ومنحها القدرة على البقاء وكانت واحدة من بين الحكايات الأسطورية الكثيرة التى رواها فى كتابه . و من هنا كان جهده موزعا بين العديد من الأساطير التى قصها . وكانت هذه الأسطورة قادرة على أن تعيش بما تحمله من إمكانات قابلة للتفسير ، ومن هنا ألهمت جان راوكس لوحته المعروضة بمتحف اللوفر بباريس ، كما ألهمت برناردشو مسرحية له بهذا الاسم لا تظهر فيها الأسطورة بشكلها لدى أوفيد ولكن تظهر فيها قوة إيحائها فالمؤلف حول الصورة إلى واقعه المعاصر وحملها أفكاره (١) .

ومع أن هذه الأسطورة كان أول مصدر لها تستقى منه هو أوفيد — فقد قيل أنه اخترعها(٢) ، فإن جماع الأساطير اليونانية اهتموا بها ووضعوها جنبا إلى جنب فى مرتبة لا تقل عن الأساطير المتولدة فى الفجر اليونانى وأضافوا إليها الكثير . وفى بعض المصادر تذكر أن التمثال كان تمثال أفروديت ولم يذكر صانعه (٣) ويذكر مصدر آخر أن بجماليون وقع فى حب أفروديت ولأنها لا يمكن أن تنام معه على فراش واحد صنع لها صورة من العاج ووضعها على فراشه وتوسل لها راجيا الرحمة »(٤) . وبينما لم يذكر أوفيد أو أى مصدر قديم

---

(١) أنظر ، جورج برناردشو ، بجماليون ، ترجمة ، جرجس الرشيدى ، سنة ١٩٦٧ ، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ، القاهرة .

(٢) Rose, H.J. A handbook of Mythology, & 1970, London : Methuen « P.340 A. ».

(٣) Ibid.

(٤) Graves, R., The Greek Myth, 1969, London : Penguin « P. 211 »

اسما للتمثال ، (١) يسميه المحدثون جالاتيا Galatia وهو نفس الاسم الذى استخدمه الحكيم .

وكل ما ذكر أوفيد هو أن بجماليون « بقدرته الفنية الرائعة نحت تمثالا من العاج الأبيض الناصع » (٢) . وأن صنيعة ذلك تم بعد أن كره الرزائل التى تجلت له من بعض النساء ، فكان صنعته للتمثال تعويضا له عن المرأة المثالية ، كما أن أوفيد بعبارته هذه لم يذكر ان كان نحاتا محترفا أم أن ذلك كان هوايته وتابعه فى ذلك «بول فينش» ، (٣) بينما يذكر « روز » أنه كان ملك قبرص ، (٤) وتجعله إديث هاميلتون فنانا محترفا وهذا ما يفهم من عبارتها :

« كان فنان قبرص الشاب الموهوب المسمى بجماليون كارها للنساء » (٥)

والحكيم اختار أن يجعله فنانا محترفا . وكانت الأسطورة قد أثرت فى نفسه وعاشت سبعة عشر عاما قبل أن تختمر فى ذهنه عملا مسرحيا ، وكان أول من كشفت له عن جمالها هى لوحة بجماليون لجان راوكس لحركت نفسه فكتب ساعتها قطعة الحلم والحقيقة ثم عاد إليها مرة أخرى بعد أن عرضت مسرحية بجماليون فى شريط من أشرطة السينما قبل كتابته المسرحية بعامين » ، (٦)

* * *

(١) Rose, OP. Cit 1970.

(٢) Ovid, Op, Cit, 1966, « P. 2'1 ».

(٣) Bulfinoch, T., Mythology, 1966, NeW York: Doll, «p.59».

(٤) Rsoe, OP. Cit, "P.340 a».

(٥) Bamilton, E., mythology, 1943, New Yorw : New American Library, «p.108».

(٦) أنظر ، مقدمة المسرحية ، ص ١٥

أما أسطورة نرسيس وإيكو فان المؤلف غير كثيرا فيها وبالذات فى شخصية إيكو وهى الفتاة التى استخدمها جوبيتر Jupiter فى الأسطورة ليلهى زوجته يونو Juno ، حتى يستمتع مع الحوريات آمنا من تدخل زوجته ، ولكن يونو اكتشفت حيلته وصبت نقمتها على إيكو فسلبتها قوة اللسان الذى خدعها ، وهددت بأن يكون له أقل قدرة يستعمل فيها وهى تكرار المقطع الأخير من اللفظ الذى تسمعه »(١) وفى الحقيقة فإنها نفذت تهديدها فلا زالت إيكو Echo تكرر المقطع الأخير للكلام وتعيد ثانية الصوت الذى تسمعه فهامت على وجهها فى الحقول والغابات وعندما رأت الفتى نرسيس أحبته . ونرسيس هذا أنجبته لريوبى حورية النهر المظلم عندما ضمها إليه كسيفيسوس Cephisus وكان نرسيس جميلا جمالا يجعل كل من كان ينظر إليه يقع فى حبه حتى وهو فى المهد صبيا . ولكن العراف ترسياس عندما سأل عما إذا كان الغلام سيعمر طويلا أجاب : بأنه سيعيش طويلا إذا لم يحدث ويعرف نفسه وبدت هذه العبارة وكأنها كلمات جوفاء لا تعنى شيئا حتى أثبتت الأحداث بعد ذلك صدق النبوة »(٢)

ولما كبر نرسيس رفض كل حب عرض عليه ، رفض حتى حب إيكو التى كانت أكثرهن تعلقا به . فتلاشت من شدة الحزن ولم يبق شىء حى منها غير صوتها .

استمر نرسيس يستخدم طريقته القاسية فى معاملة حوريات الماء والأشجار والمعجبين به من الفتيان غير أن ، واحدا منهم رفع يده إلى السماء متوسلا : اجعليه

---

(١) Ovid, op, Cit, «p.83».

(٢) Ibid.

يقع في حب شخص آخر كما فعلنا ، واجمليه يعجز عن الحصول على محبوبه وسمع نميسيس (Nemesis) وأجاب توسلاته الصالحة »[1]

مزج الحكيم هذه القصة بقصه بجماليون ووضعها فى إطار واحد وإن كان يذكر أن نرسيس هذا ليس نرسيس الأسطورة، وإنما هو اسم أطلقه بجماليون عليه منذ التقطه وليدا فى الغابة، وذلك لأنه وجدفيه شبها من نرسيس الأسطورة. وقد كانت الفتيات يغازلنه محاولات أن يخرجنه من عزلته ولكنه لم يكن يأبه لهن .

وقد جعل له المؤلف صورة نرسيس فى حمقة وخيلائه :

« الجوقة » : (فى ضحك) إنك أحمق.

«ايسمين» : أنسيتن أنه يشبه نرسيس الأساطير ان له جماله وحمقه . . .
إنه ليس لكن ولستن له . . . (لنرسيس) أهو الذى أطلق عليك هذا الاسم ؟

«الجوقة» : منذ الصغر . . . منذ التقطه وليدا بين مروج هذه الغابة ومع ذلك لم يفلح فى أن يجعل منه أكثر مما نرى وترين ! ! . . . »[2]

أراد الحكيم . بشخصية نرسيس هذه أن يقيم تعادلا بين الفن والجمال ، فبجماليون يمثل الفن بقدرته وإبداعه ونرسيس يمثل الجمال كما يراه المؤلف بحمقه وزهوه .

ففى المنظر الأول بينما كان بجماليون يحاول أن يستعطف فينوس يقدم

---

(١) Ibid, «p.85»

(٢) المسرحية ص ٢٣

لها الصلوات ،كان نرسيس يجلس فى قاعة البهو حارسا للتمثال ، والجوقة تحاول أن تقتحم علية حياته ، بينما هو يرفضهن ويرفض حبهن فتقتحم إيسمين عليه البهو .

وإيسمين فتاة من المدينة قدمت لنرسيس تحمل له الحب ، وقد أقسمت أن يكون لها وتكون له .

حاول المؤلف أن يبرز نرسيس بالصورة التى أبرزه بها أوفيد . وقد رسم بصورة العاشق لنفسه الذى عجز نتيجة هذا العشق عن رؤية شىء حوله فهو اعتاد أن يرى الجميلات يحملن حبه ، كما تحمل شجيرات الكرم العناقيد فهو لايستطيع الحركة ، أو الرغبة . والحكيم كعادته بعد أن أخذ الصورة العامة للأسطورة أضاف إليها شيئا جديدا يختلف عن الأسطورة . فنرسيس لديه يريد أن يتعلم ، وحين أرادته إيسمين لنفسها حاولت أن ترغبه فيها أيضا بأن أقنعته أن فى يدها أن تمنحه ينقصه وهو الفكر ، استجاب لها ومضى معها . وحاولت أن تجعل منه ذا فهم وإدراك فلم يعد فى النهاية زهرة برية رقيقة ، بل أصبح كما تصفه الجوقة رجلا وحشى الطباع يزجر النساء ويترك إيسمين لأنه رأى منها أكثر مما ينبغى .

وظهر بعد ذلك قادرا على أن يقيم حوارا مع بجماليون يرتفع فيه إلى مستوى بجماليون فى التفكير .

أما إيسمين رفيقته فهى البديل الذى وضعه المؤلف لشخصية الأسطورة إيكو . ونزعة الابداع لدى المؤلف هى التى وجهته إلى هذا التغيير . فهو أراد أن يربط بين نرسيس وما يوحيه اسمه دلالة على زهرة النرجس وإيسمين وما

يوحيه اسمها دلالة على زهرة الياسمين . وهو إرتباط فيه شيء من الطرافة والجدة يحسب له .

وقد أرادها أن تكون فتاة قوية قادرة تستطيع أن تشد إليها نرسيس وأن تكتسب إعجاب بجماليون ثم تعاطفه معها كما أن الآلهة أيضا تعجب بها فهى استطاعت بالحب أن تخلق كما استطاع بجماليون بالفن أن يخلق :

« أبولون : (همسا لفينوس مشيرا إلى اليمين الخارجى) أنظرى من هذه المرأة ؟

« فينوس » : امرأة قد استطاعت أن تخلق بالحب .

« أبولون » : عجبا . . . كما استطاع بجماليون أن يخلق بالفن .

« فينوس » : كما ترى . . . »(1)

وإذا كانت إيكو قد استطاعت بعذب حديثها أن يستخدمها إله ليلهى زوجته عن متابعته فإن « إيسمين » بعذب حديثها جعلت نرسيس يتقبلها ثم يلجأ إليها ، حين تتعقد أموره .

وكما اختفت « إيكو » وتلاشت فإن « إيسمين » تختفى وتفشل فى أن تقيم علاقة متواصلة مع نرسيس . وإذا كانت لم تتلاش كما حدث فى الأسطورة وذلك لأن المؤلف لم يلتزم بقصة « إيكو ومن هنا خدمه هذا التغيير فى اسم الشخصية من « إيكو » إلى « إيسمين » وقد جعله تغييرا جوهريا ولم يتوقف به عند حد تغيير الاسم .

أراد الحكيم من خلال إيسمين أن يبين عجز الخالق عن امتلاك مخلوقه ، وكيف أن طاقة حب أصحاب المواهب توجه إلى ثمار أعمالهم كما أنهم فى

(1) المسرحية ، ص ١٠٨

عدقهم لمخلوقاتهم لم يفكر أحد منهم فى حب بعضهم البعض . فقد كان أجدر « بإيسمين » أن تحب بجماليون ، وأجدر بجالاتيا أن تحب « نرسيس » . وقد فسر الحكيم هذا بما يقدمه إليه الأدب اليونانى من تفكير أسطورى . من أن الخالقين يهيمون حبا بمخلوقاتهم تماما كما هام « أبولون » بكليمين ، وهى من فصيلة المخلوقات ، وكما هامت « فينوس » بأدونيس وهو بشر ولو أن الأمور كانت تسير سيرها الطبيعى لأحب أبولون فينوس .

وقـــد استخدم المؤلف هذا ليكون مجالا لاجراء حوار بين فينوس « وأبولون » :

« أبولون» : أتساءل لماذا لم يحب أحدهما الآخر ؟

« فينوس» : ولماذا نحن لم يحب أحدنا الآخر ؟ يا أبولون . . . لقد شغفت أنت بكليمين وهى من فصيلة المخلوقين . . .

«أبولون» : وشغفت أنت بأدونيس وهو بشر فان . . .

«فينوس» : لا تعجب إذن أن يحب إله مخلوقة »(١)

أراد المؤلف بهذا الموقف أن يولد حركة فى متابعة علاقة بجماليون بجالاتيا فوضع هذه الألوان متمثلة فى العلاقة بين نرسيس وإيسمين والعلاقة بين أبولون وفينوس ، وأحدث التغييرات الملائمة لأصول هذه الأساطير فإيسمين تختفى لأن نرسيس لا يريدها ، بينما نرسيس يظهر قادرا على أن يأخذ بيد بجماليون وذلك لأنه لم يكن الشخصية الأساسية فى المسرحية ، وإنما كان دوره معينا ليستكشف من خلال علاقته ببجماليون بعض جوانب شخصية الخالق الذى يحركه مركب النقص ويرتفع به إلى قامة الآلهة الخالقين وتكون علاقته بنرسيس

---

(١) المسرحية ، ص ١٠٩

مبنية على أساس الشعور بالنقص ، فهى علاقة مبنية أساسا على التناقض بين كليهما. فلدى كل منهما ماليس لدى الآخر . فنرسيس بجماله وحمقه يكمل جوانب النقص فى بجماليون فهو الصدفة التى لا تحوى لؤلؤة :

وقد كشف الحوار بين إيسمين ونرسيس عن طبيعة هذه العلاقة :

« ايسمين » : يا للعجب ! أنت وبجماليون طرفا نقيض عند أحدكما ما ليس عند الآخر . ولعل هذا ما يربط أحدكما بالآخر .

« نرسيس » : إنه يقول أحيانا ، لا تتركنى يا نرسيس فأنت تكمل ما بى من نقص . . لكنه يقول لى أحيانا !! لا تتركنى . إنك الشطر العقيم للأشياء . . . أنت الصدفة البراقة التى لا تحوى اللؤلؤة[1].

والمؤلف هنا متأثر بمدرسة « الفرد أدلر » التى تسمى « علم النفس الفردى » وهو يعد دافع القوة وإقرار الذات هو القوة الإيجابية المسيطرة على الحياة وأن الفرد حين يشعر بالنقص فإنه يحاول أن يستكمله ببعض الحيل الدفاعية »[2].

وكان بجماليون يسعى لإكمال النقص ، فيصنع من العاج امرأة يحبها كبديل للمرأة التى عجز عن الحصول على حبها فيرتبط بعلاقة رصيصة مع « نرسيس » تعويضاً له عن الجمال الذى حرم منه .

وإذا كانت شخصية « نرسيس » قد ساهمت فى كشف شخصية « بجماليون » فإن المؤلف أيضاً أضاف إلى المسرحية شخصيتى أبولون وفينوس ليولد صراعا

---

(١) المسرحية ، ص ٢٩ ، ٣٠

(٢) باتريك ملاهى ، عقدة أوديب فى الأسطورة وعلم النفس ، ترجمة جميل سعيد ، سنة ١٩٦٢ ، بيروت : دار المعارف : ص ١٢٢ .

كونيا بين الآلهة بعضهم البعض ورؤيتهم للإنسان ، هذا الصراع وهذه الرؤية يمكنان من كشف بقية الجوانب فى شخصية بجماليون ، فهو شخصية متحدية تشعر بأنها مساوية للآلهة .

وقد استخدم المؤلف الصورة العامة للآلهة اليونانيين من أن فينوس إلهة الحب وأن أبولون هو إله الفكر والفن ، وقد استخدم ذلك ليزيد من حدة الصراع الدائر فى المسرحية بين الحب من جهة والفن من جهة أخرى ، وعلى الرغم من أن هذا الاستخدام له مصدره فى الأساطير اليونانية فإنه مغاير لاستخدام أوفيد فى حكايته عن بجماليون ففيها كان عابداً لفينوس خاضعا لها ، ولم يرد فيها ذكر لابولون .

وهذه الاستخدامات لم تكن الوحيدة التى غير فيها المؤلف ماذكره « أوفيد » سواء أكان عن «نرسيس» و «إيكو» أم عن « فينوس » و «أبولون» فهو أيضا غير فى نهاية بجماليون تغييرا يكشف عن جانب الاصالة فيه .

فبجماليون كما يذكر أوفيد تزوج تمثاله « وحضرت الإلهة فينوس الزفاف الذى أعدته وعندما بلغ القمر تمامه لتسع مرات أنجبت زوجة بجماليون الطفل بافوس الذى استمدت منه الجزيرة اسمها »(١) والجزيرة هنا هى جزيرة أفروديت(٢) .

ولقد غاير الحكيم كل هذا فى مسرحيته فلم يكن بجماليون بشخصيته المتحدية الساخطة الباحثة عن المثل الاعلى ليعيش الحياة الهادئة الهانئة المستقرة وينجب طفلا .

---

(١) Ibid, "P. 232".
(٢) Rose, H.J. OP; Cit, "P. 340 a".

منذ أن أصبحت جالاتيا امرأة أى قبل أن ينتهى الفصل الأول ، ابتعد بناء مسرحية الحكيم تماما عن الأسطورة و كل ماقدمه بعد ذلك كان من خلقه وكان بناء قائما على أفكار المؤلف الخاصة ولا دخل للأسطورة القديمة فيه .

* * *

وقدرة الحكيم على مزج إبداعه بما يأخذه من الأساطير تظهر مطردة فى أعماله الفنية ، وتتكشف كذلك فى مسرحيته أوديب .

(ب)

يرد « كيتو » قصة أوديب إلى أنها ذات أصل فارسى ، ويستند فى ذلك إلى التشابه بين قصة كورش التاريخية ، وبين قصة أوديب الأسطورية(١) ، وليس كيتو فى ذلك فريدا فى محاولته البحث عن إيجاد أصل غير يونانى للأسطورة اليونانية ، فقد حاول « إيمانويل فليكوفسكى » أن يثبت أصلا مصريا لها . هذا الأصل هو قصة الملك « إخناتون » ، وكانت مهمته مهمة شاقة ، إذ أنه تكلف الوصول إلى أدلة تثبت زعمه ، وسار شوطا كبيرا فى ذلك ، ولم يستطع أن يقنع بحقيقة هذه العلاقة بين البطل التاريخى « إخناتون » وبين البطل الأسطورى « أوديب » ، واتضح من بعض عباراته أنه هو نفسه لم يكن مؤمنا بالمحاولة وهو يذكر أن « علينا أن نعترف بأن الشواهد حتى الآن لا تبدو مقنعة ، وأن حجتنا ليست قوية ، بل هى مع الأسف غير كافية أو كاملة ، فالبطل الذى يترك فى أرض محتلة ، وقدماه متقوبتان ، وهو طفل حديث المولد ، وعندما يشب عوده

---

(١) Kitto, H. D.' The Greeks, 1964, London : Penguin "P.110".

يقتل أباه فى نزال بينهما فى الطريق ثم يتزوج أمه وينجب أطفالا ، هذا البطل يختلف تمام الاختلاف عن صورة إخناتون التقليدية كزوج وابن مثالى ومصلح دينى ، وإن كان كل ما نستطيع إثباته هو أن إخناتون قد قضى شبابه بعيدا عن طيبة ثم آلت إليه المملكة بعد أن حكمت أمه بمفردها لمدة قصيرة ، فإننا بذلك نحاول إقامة بناء راسخ هائل فوق أساس هش ضعيف ، أو نحاول شراء مملكة بقطعة نقود »(١) .

ولقد غفل كل من « كيتو » و «فليكوفسكى» عن أن التشابه بين قصة وأخرى لا يعنى أن إحداها كانت مصدرا للأخرى ، وإنما معناه أن الظروف المولدة لقصة قد تتشابه مع الظروف التى تولد قصة أخرى إذ أن هناك إطارا عاما تلتقى فيه أحيانا الكثير من القصص التاريخية بعضها مع بعض ، والقصص الأسطورية كذلك ، ولا يعنى ذلك أن إحداها تأثرت بالأخرى ، أو نقلت عنها .

ولا ينكر التأثير المتبادل بين الحضارات المختلفة ، وانتقال بعض الأساطير من مكان إلى مكان . ولكن هذا لا يعنى أن كل أسطورة ترجع إلى مصدر بيئى آخر انتقلت منه ، ولقد تابع « راجلان » أمثال هذه القصص المتشابهة بين قصص الأبطال التاريخيين أو الأسطوريين ، ووجد أن هناك أنماطا معينة من الأحداث كانت تشيع بين هذه القصص(٢) . وحدد اثنين وعشرين حدثا يتشابه حدوثها لهؤلاء الأبطال(٣) . وقدم مثالا لذلك واحدا وعشرين بطلا حدثت لهم هذه

---

(١) ايمانويل فليكوفسكى ، أوديب وأخناتون ، ترجمة فاروق فريد ، (بدون تاريخ) ، القاهرة : دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ، ص ٤٩ .

(٢) Raglan, Lord, OP. Cit, 1936, "P.P. 178—179".

(٣) Ibid, "P.P. 178—180".

الأحداث أو معظمها[1] ، ولم تتطابق هذه الأحداث كاملة إلا فى بطل واحد وهو « أوديب »[2] .

وإذا اتخذت هذه الأحداث وسيرها على أنها تمثل نموذجا للأحداث التى يعيشها البطل فإن معظم هذه الأحداث يمكن تطبيقها على أبطال السيرة العربية ، إذ أن كثيرا منهم عاشوا ظروفا ملائمة للأبطال الذين تحدث عنهم «راجلان» .

وإذا سير فى طريق « كيتو » وإيمانويل فليكوفسكى » فان معنى ذلك فقد هذه القصص أصالتها تماما ، وإذا كانت هذه القصة تفقد أصالتها ، فان هذا لا يعنى أى باحث ، وإن ما يعنيه هو وجود الدليل على هذا التأثير ، وهذا مالم يستطع كل من الباحثين أن يجده أو يقتنع به .

وهذه الرغبة فى البحث عن أصول حقيقية للبطل أدت بعلى سالم إلى السير وراء إيمانويل فليكوفسكى فى اقتناعه بأن أوديب هو « إخناتون » وأنه مصرى صميم ، فكتب مسرحية « أنت اللى قتلت الوحش » من خلال اقتناعه هذا ، ولا يلام على سالم على ذلك لوم الباحثين السابقين ، فهو فنان ، ومن حقه أن يقتنع بأية رؤية تساعده على تقديم عمل فنى ، وليس المهم هو وجهة نظر الفنان النظرية ، وإنما المهم هو وجهة نظره من خلال العمل الفنى ، وقدرته على الإقناع به .

ومهما يكن فان محاولة البحث عن أصل سابق لأسطورة أوديب ، لا ينفى

---

(١) Ibid, "P.P. 180—189".

(٢) شكرى محمد عياد ، البطل فى الأدب والأساطير ، ١٩٧١ ، القاهرة : دار المعرفة ، ص ١٢١

أن مؤلفى الدراما جيديا الإغريق استمدوا عناصر مسرحيتهم الأولى من هوميروس فإنه أول من تحدث عن أوديب فى أودسته .

وإذا كان هوميروس هو مصدر مؤلفى التراجيديا الأغريق ، فانه لم يكن مصدر مؤلفى التراجيديا فى العصر الوسيط والعصر الحديث ، وإنما كان سوفوكل وحده هو المصدر الذى استمدوا منه العناصر الأولى لمسرحياتهم عن «أوديب» .

لم تكن مسرحية « أوديب » لسوفوكل غريبة عن المسرح المصرى الحديث فقد قدمت على المسرح سنة ١٩١٢ ، وقد قام بترجمتها فرح أنطون ، ولقيت هذه المسرحية رواجا كبيرا ، وعدت قمة ممثلها الأول جورج أبيض ، وكانت أحد أسباب شهرته الكبيرة . حركت هذه المسرحية النقاد ، فكتبوا عنها الكثير ، وعن ممثلها جورج أبيض ، وإن كان الجمهور غير المثقف قد رفض المسرحية رفضا باتا ، لأنهم لم يفهموا حقيقة النص ، ولأن طبيعة المسرح اليونانى ، وظروف نشأته وتكوينه[1] إذ أنهم طبقوا عليها مفهومهم الاجتماعى عن المسرح ، وعدوا علاقة أوديب بأمه علاقة غير أخلاقية ، ووصفت أم أوديب بأنها شريرة ، لأنها جلبت على ولدها الشقاء من أجل شهواتها الفاسدة[2] .

ومع تطور الحياة الثقافية فى مصر لم يعد أوديب غريبا عن الثقافة المصرية إذ أنه دخل من أوسع الأبواب الثقافية بترجمة طه حسين لست مسرحيات لسوفوكل من بينها أوديب ، وكانت المسرحية الوحيدة التى لم يقم بترجمتها من بين مجموعة المسرحيات المتبقية لسوفوكل هى مسرحية نساء تراخيس[3] . هذا

---

(١) انظر ، أحمد شمس الدين الحجاجى ، المرجع السابق ، ص ١١٣

(٢) انظر ، أوديب الملك ، صحيفة الرقيب ، العدد ٥٧ ، فى ١٩١٢/٩/٢٠

(٣) انظر ، س. م. باورا ، الأدب اليونانى القديم ، ترجمة محمد على زيد وأحمد سلامه محمد (بدون تاريخ) القاهرة : الدار القومية للطباعة ، ص ٦٣

فضلا عن ترجمة العميد لمسرحية أندريه جيد أوديب سنة ١٩٤٦ . ولقد كون ذلك ألفة كبيرة بين الجمهور وبين قصة أوديب ، مهد لظهور مسرحية الحكيم أوديب الملك عام ١٩٤٩ ، وظهور مسرحية على باكثير مأساة أوديب فى نفس العام ، ثم ظهرت بعد حوالى واحد وعشرين عاما مسرحية « على سالم » « انت اللى قتلت الوحش » سنة ١٩٧٠ .

وكان من الواضح تأثر الحكيم بمسرحيتى سوفوكليس وأندرية جيد ، فقد مكث الحكيم بضع سنين يقوم بدراسة أوديب ، وما كتب عنه ، وما ألف حوله من مسرحيات ، قبل أن يقوم بتأليف مسرحيته هذه(١) وتأثر باكثير به إلى حد كبير . واقتربت مسرحيته من مسرحية الحكيم ، بينما ابتعد على سالم بمسرحيته عن الحكيم وباكثير بل عن سوفوكل نفسه . وليس معنى ذلك أنه لم يتأثر بهم جميعا ، وإنما معناه أن القدرة الخالدة فى المسرح الحديث أخذت طريقا جديدا بالاستفادة من تجربة الخالق المسرحية فى تطور المسرح خلال هذه الفترة ، وأن هذه التجربة هضمت هضما يمكن من ظهور أوديب مصرى صميم .

ويمكن تحديد تأثر هؤلاء المؤلفين بالمصادر التى استقى منها كل منهم مسرحيته فى جانبين ، الجانب الأول : الحدث ، والجانب الثانى : الشخصية .

* * *

---

(١) توفيق الحكيم ، تعقيب على المقدمة الفرنسية ، مسرحية الملك أوديب ، فى مسرحية الملك أوديب ، ص ٢٢٢ .

— ١ —

تأثر الحكيم وبا كثير بالمدرسة الفرويدية التى ترى أن تطور الأساطير يصور علاقة الفرد الاجتماعية داخل العائلة ، وعلاقة العائلة داخل القبيلة ، وأن عقده أوديب لاتظهر إلا من خلال الجو الأسرى (١).

ويرى الحكيم أن جو الأسرة — فى حياة أوديب — أمر لايمكن ، أغفاله، لأن على محوره تدور الفكرة ، التى من أجلها تحدث هذه المأساة بالذات (٢) وهذا ما يظهر واضحا فى المسرحية ، إذ أن علاقة أوديب بأسرته تحتل المكان الأول فيها .

كان يبدو منذ اللحظة الأولى فى المسرحية أن الحب الأسرى يظلل حياة أوديب حتى أنه ليعيش أكذوبة كبيرة يحرص على ألا تكشف من أجلهم فإن زوجه وأولاده يعتقدون أنه بطل بقتله لأبى الهول حين حل لغزه . ولم يكن هناك أبو الهول ، وانما كان أسدا يفترس المتخلفين خلف أسوار طيبة ، غير أن ترسياس أوحى إلى أهل المدينة أن هناك وحشا يلقى ألغازا ويفتك بكل من يعجز عن حلها . وبعد أن يلتقى أوديب بالأسد ويقتله بهراوته ، ويلقى جثة فى البحر، يوحى ترسياس إلى أهل طيبة أن ينصبوه ملكا ، لأنه لم يكن يريد يومئذ كريون شقيق جوكاستا الملكة عليهم ، ويخشى أوديب أن يعلن ذلك للمدينة خوفا من أن يفجع زوجه وأولاده فى إيمانهم ببطولته .

مزج جيد جزءا من مسرحية أوديب فى كولونا بمسرحية أوديب الملك ، مبرزا العلاقة بين أوديب وأولاده من خلال المسرحية ، وفى نهايتها يخرج بجماليون

---

(١) انظر ، باتريك بلاهى ، المرجع السابق ، ص ، ١٢٢ .

(٢) مقدمة المسرحية ، ص ٥٣

من المدينة مع ابنتة أنتيجون ، وكان يبدو واضحا أن إيسمين فى طريقها للحاق بهما . أما ابنا أوديب إثيوكل وبولينيس فتظهر أطماعهما فى الحصول على العرش قبل رحيل والدهما .

ويتضح من ذلك أن الخلاف فيما قدمه الحكيم عن جيد يرجع إلى أن الحكيم يقدم صورة مصرية للتماسك الأسرى، ولم يكن يهتم بتقديم الصورة المتحررة فى العلاقة التى أبرزها جيد بين أوديب وابنيه ، وهى علاقة كان هدف جيد من إبرازها إيمانه بأثر الوراثة .

ولم يهتم باكثير بتعميق هذه العلاقة الأسرية معتمدا على أنها شىء ثابت فى الحياة الزوجية ، وهو أظهر أبناء أوديب الأربعة ، ولم يكن لظهورهم من مبرر سوى أن يبين مدى كراهية الناس لترسياس وتعد كذلك كراهية جوكاستا له . فإنهم ذهبوا إليه جميعا يطلبون منه ترحيل ترسياس بعيدا عن القصر لأن أمهم لا تحبه :

«أنتيجون» : أنا يا أبت لا أحبه ... ولكن مادمت
أنت تريده فنحن جميعا نريده ؟

«إيسمين» : كلا لا نحبه ولا نريده !

«إثيوكل» : أجل ، لا نحبه ولا نريده .

«بولينيس» : وأمى أيضا لا تحبه ... ولا تريده(١)

لم يكن فى هذا الحوار ما يدعم حركة المسرحية ، كما أنه لم يخدم الأحداث فيها ، وربما كان المؤلف يبرز ذلك الموقف ليبين الخلاف بين أنتيجون وإخوتها، ومدى حب هذه الفتاة لأبيها . وظهر الفتية الأربعة كذلك بعد أن عرفت طبيعة العلاقة بين أوديب وأمه ، وكانوا باستثناء أنتيجون يطلبون من والدهم أن يأمر

---

(١) على أحمد باكثير، مأساة أوديب ١٩٤٩، القاهرة: دار الكتاب العربى، ص ٥٦

بطرد ترسياس من القصر ، ولا يفيد ظهورهم المسرحية فى هذا الوقت بشىء ويذهبون وتبقى أنتيجون مع والدها لتسأله عن صحة مايقال ، من أنه أبوها وأخوها ، وبعد أن يخبرها بالحقيقة ، يسألها إن كان حبها لن يتغير ، فتجيبه بأنها ستظل تحبه إلى الأبد :

« أوديب » : ولن يتغير حبك لى يا أنتيجون ؟

« أنتجيون» : لا يا أبت لن يتغير حبى لك ... سأظل

أحبك إلى الأبد ! (١)

كان هذا الموقف مستمدا من مسرحية الحكيم ، الا أن الحكيم يضعه فى النهاية ليختتم به الصورة التى رسمها أوديب ، ويجعل من موقف انتيجون تعبيرا عن رأيه فى أوديب .

كما أن سؤال أوديب لابنته بعد تراكم الاحدث عليه عما إذا كانت لازالت تؤمن به بطلا فأجابته أنتيجون وهى تمسح دموعا تتساقط من عينيه بكفيها : أنه لم يكن قط بطلا فى نظرها مثلما هو اليوم يوضح رأى الحكيم فيه .

« أوديب » : هذه أنت يا« أنتجونة » العزيزة ! ...

مازلت تؤمنين بأنى بطل ؟ ! (يبكى) لا ..

لم أعد كذلك اليوم يابنيتى ! ... بل أنى

ماكنت يوما بطلا قط ! ...

« أنتيجونة » (تسمح دموع أوديب بكفيها ..)

« أنتجونة » : أبتاه ! ... إنك لم تكن قط بطلا ، مثلما أنت اليوم ! ...(٢)

---

(١) المسرحية ، ص ٨٦

(٢) مسرحية ، الملك أوديب ، ص ٢٠٠ ، ٢٠١

يظهر ذكاء الحكيم فى هذا الموقف وحساسية المسرحى فيه ، فإنه أراد به أن يخفف من حدة وقع السقطة التى سقطها أوديب . هذه الحساسية المسرحية لم تظهر لدى باكثير فى نهاية مسرحيته حين ظهرت أنتيجون معـــدة نفسها للرحيل مع والدها دون علمه . ومن خلال حديثهما يفهم أنه قرر أن يصحبها معه فى رحلته . ولم يكن هذا الموقف من المؤلف سوى التزام بما صنعه جيد والحكيم من إبراز جزء مما لم تقله مسرحية أوديب لسوفوكليس ، وظهر فى مسرحيته « أوديب فى كولونا » .

وكان استخدامه لهذا الموقف بعد سقطته فى عمله المسرحى ، إذ أنه لم تظهر أية ضرورة فنية للموقف كله ، وكان دخيلا ومفتعلا فإن ارتباط انتيجون بأوديب فى « أوديب فى كولونا » وفى مسرحيتى « أندريه جيد » و « الحكيم » كان متعلقا بعجز أوديب عن المسير بمفرده ، أما فى مسرحية باكثير فلم يكن أوديب فى حاجة إلى أحد . وكانت عبارة أوديب الأخيرة لترسياس : « أنا الماضى يا ترسياس فلأخل الطريق للمستقبل ! وأنا اليأس يا ترزياس فلأمض ليجىء الأمل !(1)» تبدو لا صلة لها بالأحداث ومتناقضة مع قول أوديب أن يأخذ ابنته معه . فإنه إذا كان الماضى ، فانها المستقبل وفى أخذه لأنتيجون فإنه أخذ المستقبل معه.

وإذا كان الموقف الأسرى عند كلا من الحكيم وباكثير ، فانه لم يعن « على سالم » فى مسرحيته « انت اللى قتلت الوحش » فإن أوديب فى مسرحيته ، وإن تزوج جوكاستا ، إلا أنه لم ينجب منها أطفالا ، كما أن علاقته الزوجية بها لم تكن عميقة حتى أنها لم تره طيلة مدة حكمه أكثر من أربع مرات . وهى تلوم أوالح رئيس الشرطة ، لأنه مدح لها رجولته قبل زواجها منه ، استخدم المؤلف

---

(1) مسرحية مأساة أوديب ، ص ١٨٥

هذا البعد بين أوديب وزوجته ، كدليل على أن أوديب لم يكن يهتم بغير تطوير الحياة ، والمساهمة فى بنائها ، حتى أنه أهمل الحياة الزوجية ، ولم يكن يوليها أية عناية :

« جوكاستا » : طول النهار وطول الليـــل فى المعمل بتاعه ، مشغول فى الاختراعات حضرتو . . . من يوم ما تجوزته ماشفتوش أكثر من أربع مرات ... صحيح أنا ملكة ... ومن صلب الآلهة كان .. لـكن أنا بشر برضه ...

« أوالح » : وأنا مسئوليتى إيه فى ده كلة يا مولاتى ... ؟

« جوكاستا » : مسئوليتك خليتنى أوافق أتجوزه ... أنت اللى قلت لى وافقى .

« أوالح » : ما هو ما كنتش عارف يا مولاتى أنه حا يعمل كده [1]

أدى ذلك إلى أن يكون شعور أوديب بالـكارثة التى حلت بطيبة ليس من خلال مشاعره حول أسرته ، وإنما من خلال مشاعره حول أهل مدينته .

وكانت الـكارثة التى تعيشها المدينة فى مسرحية الحكيم هى نفس الـكارثة التى تحدث عنها سوفوكليس وجيد من بعده هى كارثة طاعون يفتك بالمدينة وبأهلها .

***

نقل الحكيم صورة مختصرة لما يحدثه الطاعون فى المدينة ، من مسرحية سوفوكل ، واستخدم فى هذا التصوير المختصر نفس المعانى التى يصور بها سوفوكل

---

(١) على سالم ، انت اللى قتلت الوحش ، سنة ١٩٧٠ ، القاهرة : دار الهلال ص ٧٨

الطاعون (١) ، وكما أن الحديث عن الطاعون يتحدث به الكاهن فى مسرحية سوفوكل فان الكاهن نفسه فى مسرحية الحكيم هو الذى يقوم بهذا التصوير . وهو الذى يطالب أوديب بأن ينقذ المدينة من الطاعون كما أنقذها من أبى الهول .

خالف با كثير سوفوكل وجيد والحكيم فى حكاية الطاعون هذه فى أنه فسر الطاعون تفسيرا معاصرا . فهو لم يجعل الكارثة التى حلت بالمدينه نتيجة طاعون أرسله الإله إلى المدينة طلبا للقصاص من قاتل ملكهم السابق . ولم يكن محتاجا إلى أن يجعل الكارثة عقابا من الآلهة للمدينة ، إذ أنه جعل الكارثة مجاعة تحدث بها . وكان سبب هذه المجاعة استحواذ المعبد على أموال الشعب . ومساعدة جوكاستا للمعبد فى ذلك بما كانت تقدمه من نذور تدفعها من خزينة الدولة ، حتى لم يبق للشعب شىء .

وبهذا لم يعد مكان للنبوءة التى أوحى بها أبولون بضرورة القصاص من قاتل « لا يوس » .

ويعد هذا تطورا فى تفسير فكرة الكارثة ، وصل بها على سالم فى مسرحيته « أنت اللى قتلت الوحش » إلى درجة من التفكير المستنير ، فإنه لم يذكر شيئا عن الطاعون، وإنما بدأ مسرحيته بمواجهة المدينة لأبى الهول ، وقد استغل «على سالم» مواجهة أوديب لأبى الهول فى مسرحية سوفوكل وبنى عليها مسرحيته .

بدأت الأحداث فى مسرحية على سالم بظهور ترسياس يتحدث عن قصة طيبة، ويشرح كيف عرف الفقر، والبؤس طريقهما للمدينة لأول مرة فى عمرها الطويل،

---

(١) انظر مسرحية الملك أوديب ، ص٦٧ ، سوفوكليس ، أوديبوس ملكا، (من مجموعة من الأدب التمثيلى اليونانى) ترجمة العميد طة حسين ، (بدون تاريخ) ، القاهرة : دار المعارف : ص ١٩١ ، ١٩٢ .

فى مكان غير بعيد عن طيبة ، وعلى الطريق الوحيد المفتوح إلى بلاد الشمال ظهر وحش غريب . يقولون إنه له رأس امرأة جميلة وجسد حيوان هائل الحجم ، يسمونه « أبا الهول » يلقى هذا الوحش ألغازا على المسافرين ، ويقتل من لا يعرف الحل ، وطوال الشهور الثلاثة الماضية ،قضى على كل رجال القوافل القادمة إلى طيبة عن طريق البر أو القادمين عن طريق النيل العظيم ، وذهب الكثيرون ليحلوا اللغز ، ويحصلوا على الجائزة ، ولم يعودوا ، وتقدم أوديب فى ذلك الوقت ، ليحل اللغز ، فعرض عليه أونح رئيس الغرفة التجارية فى المدينة أن يعطيه إذا نجح فى ذلك خمسين ألف قطعة ذهبية من أموال الدولة ، بالإضافة إلى خمسين ألف أخرى يدفعها له من أموال الغرفة التجارية ، ويضيف حور محب كبير كهنة آمون على ذلك أن يعينه مساعد كاهن ، فيحصل على مئة قطعة ذهبية فى الشهر ، هذا غير بدل التمثيل وترقيته كاهنا بعد سنتين . ويرفض أوديب ذلك ، ويشترط أن ينصب ملكا على طيبة خلفا لملكها الراحل ، وأن يتزوج ملكتها ، ويقبل أهالى طيبة ، ورجالاتها ذلك .

ويذهب ليحل اللغز ، ثم يعود ، ويريد أن يبلغهم حقيقة ماصنع ، ولكن أحدا لا يعطيه الفرصة لذلك . فقدعلت أصوات الفرح من حوله ، وأخذ الأهالى يتبادلون القبلات . وحملوا أوديب على الأعناق ، وأنهالوا عليه بالزهور من كل جانب ، بينما يحاول أن يرفع صوته لكى يعلو أصواتهم ، هاتفا بهم ، ولكن صوته يضيع وسط زحام هتافاتهم المنغمة « أنت اللى قتلت الوحش » ولا يتوقف نداءه طالبا منهم أن يسمعوه دون جدوى ، وبدأ فاقدا السيطرة تماما على الأهالى :

« أوديب » : (يحاول رفع صوته لكى يعلو على صوت الجميع) . . .
يا أبناء طيبة .. يا أبنائى .
(صوته يضيع فى الزحام)

« الأهالى » : (يهتفون فى كلمات منغمة) ... انت اللى قتلت الوحش) .

« أوديب » : اسمعونى ...

« الأهالى » : انت اللى قتلت الوحش .

« أوديب » : عاوز أقولك حاجة ..

« الأهالى » : أنت اللى قتلت الوحش ... (١)

وتمضى الأحداث بعد ذلك إلى أن يعود الوحش وبعودته ينتهى حكم أوديب فعودة الوحش هنا هى البديل للطاعون . ولم يعد الوحش لأن هناك قصاصا على المدينة أن تقوم به ، وإنما عاد لأن المدينة لم تقم بأى دور فى القضاء عليه فى المرة الأولى .

هذا الوحش كان له دور مهم فى تنصيب أوديب ملكا على طيبة فى مسرحية سوفوكل وقد التزم بهذا الموقف أندريه جيد ، ولكن الحكيم غير ذلك تماما .

وبينما كان الحكيم يتحرر من الأسطورة ، ويقيم تفسيرا عصريا يبعد الأحداث عن الخرافة عاد ثانية إلى الأسطورة وإلى الحدث الخرافى ، وذلك من خلال الطاعون الذى سلطه الإله على المدينة عقابا لها حتى يقتص من قاتل لايوس.

استفاد « باكثير » من « الحكيم » فى ذلك ، فأقام تفسيرا جديدا لقصة أبى الهول ، بنى على أساس خدعة قام بها كبير الكهنة ، فلم يكن هذا الوحش سوى دمية من صنع الكهان ، فقد استتر أحدهم بداخلها ، وكان يحركها ، ويلقى الأحاجى والألغاز . وأشاع الكهنة أمره ، فألقوا فى قلوب الناس الرعب منه ، فكان الذى يقف أمامه ويسمع أحجيته لايثبت من الخوف ، فيغشى عليه ، فيقتله الكاهن الذى بداخله . وعندما لقيه أوديب ، وحل لغزه خر على وجهه متظاهرا بالموت بمقتضى أمر الكاهن الأكبر لينال أوديب عرش طيبة ، ويتزوج جوكاستا . وتصدق بذلك نبوءة الكاهن الأعظم الكاذبة.

* * *

---

(١) مسرحية « انت اللى قتلت الوحش » ، ص ٥٥ ، ٥٦

هذه النبوءة كانت الأساس الذى اعتمدت عليه مسرحيتا سوفوكل ، وجيد ، فقد تنبأ الوحى للايوس بأن ابنا له سيولد ، ثم يقتله ، ويتولى عرش طيبة ، ويتزوج أمه ، وولد أوديب فخشى أن تصدق النبوءة فدفعته أمه إلى راع يقوم بخدمة لايوس ليقتله ، ولكن بدلا من أن يقتله سلمه الى راع آخر إشفاقا عليه. وحمله الراعى الآخر الى ملك « كورنث بوليب » الذى اتخذه ابنا له .

وعندما كبر الغلام عايره أحد الأشخاص بأنه لم يولد لرشده ، فأثاره ذلك، حتى أنفق اليوم كله لايكاد يملك نفسه ، فلما كان الغد لقى بوليب وزوجه ، وجعل يسألها فيثور فى نفسهما سخط على من وجه إليه هذه الإهانة ، وسره ذلك منهما ، ولكن تلك الكلمة كانت تنغص عليه كل شىء ، لأنها قد نفذت إلى أعماق نفسه فذهب الى معبد « دلف » على غير علم ممن يظنهما والديه ، فلما سأل أبولون رده بغير جواب ، ولكنه أعلن اليه كوارث أخرى : أنبأه ، بأن القدر كتب عليه أن يتزوج أمه ، وأن يترك فى الناس ذرية ممقوتة ، وأن يكون قاتل الذى منحه الحياة ، فيتحول عن المدينة التى يقيم فيها أبواه مستشيرا نجوم السماء فيما يسلك من طريق . فقرر أن ينفى نفسه إلى مكان لايتاح لهذه النبوءة أن تتحقق، وما زال يمضى أمامه حتى بلغ طريقا ذا شعب ثلاثة فرأى عجلة يقودها مناد وعليها رجل ، كان هذا الرجل هو والده ، فدفعه قائد العجلة ، ودفعه الشيخ أيضا فى عبث لينحياه عن الطريق ، فيثور أوديب ، ويضرب القائد الذى نحاه وإذا الشيخ ينتظر حتى يحاذى العجلة ، ثم يرفع سوطه المزدوج ، ويهوى بها على رأس أوديب ، فيدفع الشيخ ثمنا غاليا لهذه الضربة ، فما هو إلا أن صب على رأسه عصاه ، فهوى الشيخ صريعا(١) . وتحقق الجزء الأول من النبوءة ، ومن بعده تحقق الجزء الثانى حين دخل المدينة ومنح عرشها ، وتزوج بالملكة الأرملة ، وظل أوديب جاهلا

(١) أنظر ، مسرحية أوديبوس ملكا ، ص ٢٢٣ ، ٢٢٤

حقيقته حتى أعلن الوحى ضرورة القصاص من قاتل لايوس .

غير الحكيم من أصل النبوءة التى تنبأت بمولد طفل للايوس سيقتله ويتربع على عرشه ، ويتزوج أمه . فلم يجعلها نبوءة إله ، وإنما جعلها أكذوبة عراف هو ترسياس . فإنه أوحى إلى لايوس بقتل ابنه فى المهد ، موهما إياه : بأن السماء هى التى ألهمته أن الولد إذا كبر قتل أباه ، ونفذ لايوس قول ترسياس معتقدا أنه ينفذ وحى السماء ، أراد ترسياس بذلك أن يقصى عن العرش وريثه الشرعى ، وأن يكون العرش لرجل غريب(١) .

أعطت الملكة ابنها لراع كان يقوم بخدمة الملك ليهلكه ، ولكن الراعى أشفق على الطفل فسلمه لراع آخر من كورنث ، وأسلمه هذا بدوره إلى بوليب ملكها الذى تبناه ، وذات مساء علم أوديب بعد أن كبر من شيخ بالقصر أنه ليس ابنا للملك والملكة ، فهما لم ينجبا قط ولدا ، فغادر كورنث وهام على وجهه باحثا عن حقيقته حتى وصل إلى طيبة .

ولما كان الحكيم يستند فى ذلك الى أندريه جيد جعل من أوديب عالما بحقيقة أنه لقيط منذ بدأت أحداث المسرحية .

أما فيما يختص بالنبوءة فإن الحكيم فسرها تفسيرا جديدا لم يسبق إليه ، ومع ذلك فإن سوفوكل كان يشده إليه شدا ، فإنه اقتفى طريقه حين بدأت الأمور تتكشف عن حقيقته .

كان الطريق الذى سلكه سوفوكل ، والتزم به الحكيم يبدأ بموت بوليب ، ووصول الراعى الكورنثى ليخبر أوديب أن أهل المضيق ، ويعنى سوفوكل

---

(١) انظر ، مسرحية الملك أوديب ، ص٧٦

بهم أهل كورنث قد اختاروه ملكا عليهم بعد وفاة ملكهم . وكان التغيير الذى أحدثه الحكيم مطابقا لما سبق أن غير فيه قبل ذلك ، إذ أنه لما كان أوديب يعلم أنه ليس ابن بوليب لم يكن الراعى فى حاجة الى توضيح ذلك بينما كان الراعى فى مسرحية سوفوكل هو الذى يقوم بعملية الكشف وهى أنه ليس ابن بوليب ، ومن بعدها الكشف عن شخصيته ، وعلاقة الراعى به . وتمت عملية الكشف فى مسرحية الحكيم من عبارة ذكرها الراعى ، وهى أنه خطر له أن يبحث عن أوديب فى مسقط رأسه . وعندما سأله أوديب عمن قال له : أن طيبة هى مسقط رأسه أخبره بأنه التقطه وهو طفل من فوق جبل، وسلمه إلى بوليب ، ويحدد الشيخ ذلك الجبل بأنه جبل ذو شجر بالقرب من سيتايرون . ويسأله أوديب عن الكيفية التى وجده بها ، فيخبره بأنه كان مقيدا من رسغيه وأنه هو الذى فك قيده . وأنه لهذا سمى أوديب أى مورم القدمين .

أوديب : أنت التقطتنى أيها الشيخ ؟ ! ...

الشيخ : فى جبل ذى شجر . . . بالقرب من « سيتايرون » !

أوديب : وماذا كنت تصنع هناك ؟

الشيخ : كنت أرعى الماشية ! . . .

أوديب : وكيف وجدتنى ؟ . . .

الشيخ : تلك الندوب التى فى قدميك تخبرك عنها

أوديب : حقا ! !. . . تلك ندوب قديمة ، نشأت عليها ، وماأخبرنى أحد قط بشىء من أمرها وسرها ومنشئها ! .

الشيخ : أنها من أثر قيد ! . . . لقد كنت مقيدا من رسغيك وأنا الذى قيدك!.. لهذا سميت أوديب . أى مورم القدمين!.(1)

---

(1) مسرحية الملك أوديب ، ص ١٤٠ ، ١٤١ .

كان الحكيم ينقل فى هذا الجزء من سوفوكل فى حديث أوديب مع الراعى الكورنثى مع تغيير طفيف ، حذف فيه الحكيم عبارة سوفوكل للراعى : « كنت راعيا تهيم لحساب غيرك » ، وإجابة الراعى له : « وكنت فى ذلك الوقت منقذك يابنى » واستبدل الحكيم عبارة سوفوكل : « أى ألم كنت أحتمل حين وجدتنى فى تلك الحال السيئة ؟ بعبارة ! » وكيف وجدتنى » ؟ .

« الرسول » : التقطتك من تلك الوديان التى تظلها الغابات فى جبل كثيرون .

«أوديبوس»: وفيم ذهبت الى هذه الوديان ؟

« الرسول » : كنت أرعى القطعان فى الجبل .

«أوديبوس»: كنت راعيا إذن تهيم لحساب غيرك ؟

« الرسول » : وكنت فى ذلك الوقت منقذك يابنى ؟

«أوديبوس»: أى ألم كنت أحتمل حين وجدتنى فى تلك الحال السيئة ؟

« الرسول » : تنبىء بهذا مفاصل قدميك .

«أوديبوس»: إنك لتذكرنى بآلام قديمة قاسية .

« الرسول » : وكانت قدماك قد ثقبتا فى أطرافهما .

«أوديبوس»: أى ذكرى سيئة أحتفظ بها لأعوام الصبا !

« الرسول » :من هذا الشر اشتق اسمك.(١)

وينقل الحكيم عبارة ذكرها سوفوكل على لسان أوديب : وهو يحادث الراعى الطيبى بعد ذلك ، محاولا أن يتعرف منه على الحقيقة ، فيسأله ان كانت جوكاستا هى التى دفعت أوديب إليه ليجيبه القادم بالايجاب ، ويسأله أوديب عن

(١) أوديبوس ملكا ، ص ٢٣٣ ، ٢٣٤

سبب دفعه إليه ، فيخبره أن ذلك كان ليهلك ، ويعلق أوديب على قولة هذا بالاستنكار من موقف الأم « أم تقدم على ذلك ؟ فما أشقاها »[1] لم يذكر الحكيم هذه العبارة ، وانما تساءل فقط مع الراعى الكورنثى ، وليس مع الراعى الطيبى عن الذى فعل به ذلك أهى أمه أم أبوه .[2]

وتأخذ الأحداث بين أوديب والراعى فى مسرحية الحكيم نفس الطريق الذى اتخذته فى مسرحية سوفوكل ، غير أنه فى مسرحية سوفوكل كان هذا الموقف يؤدى لوضوح أكثر فى عملية التكاشف التى تمت لأوديب . بينما كانت لدى الحكيم توضح جزءا من الحقيقة ، فقد كان يعرف جزءا آخر منها مثل ذلك الموقف .

وكما كان أوديب سوفوكل يجهل حقيقة الشيخ الذى قتله فى المركبة ، فإن أوديب الحكيم لم يكن يعرفه أيضا ، ويحدد الحكيم عدد الرجال الذين كانوا يحرسون عربة الشيخ ، خمسة أفراد ، وهذا لم يحدده سوفوكل .

وكان لقاء أوديب الحكيم بالشيخ فى أرض فوكيس فى مفترق الطرق بين دوليا ودلف ، فنشب بينهما خلاف فيمن يمر أولا ، وتطور الخلاف إلى شجار ، ودفعته حماسة الشباب وفورته إلى العنف ، فرفع هراواته فى وجه الرجال ، واشتبكوا فى معركة ظهر فيها عليهم ، ولكن ضربة من هرواته ، فيما يبدو ، طاشت ، فأصابت رأس من كان فى المركبة ، وانطلق بعدها حتى دنا من أسوار طيبة .[3]

---

(١) المسرحية ؛ ص ٢٤٠

(٢) مسرحية الملك أوديب ، ص ٤١

(٣) المصدر نفسه ص ١٣١ ، ١٣٢

يختلف باكثير عن الحكيم وسوفوكل وجيد فى ذلك ، فإنه كان يعرف أنه قتل لايوس ، وكان يشك فى أنه أبوه ، وأن جوكاستا أمه ولقد بنى باكثير هذا الموقف بطريقة عير مقنعة ، فان الكاهن الاكبر دبر مؤامرته بأعلان النبوءة التى دعت لايوس إلى محاولة قتل ابنه باتفاق بين بوليب ملك كورنث الذى كان خصم لايوس ، ومنافسة على زعامة هيلاس ، وكان يخشى أن يكون لخصمه ولد يرث عرشه، وليس له هو من وريث. ولما صدق لايوس النبوءة بعث ابنه مع أحد الرعاة ليقتله فى البرية ، وأوعز الكاهن الاكبر إلى الراعى بألا يقتله وبأن يسلمه لراع من كورنث ، ثم أوعز إلى الراعى الكورنسى بان يسلمه لبوليب الذى تبناه حتى كبر وأيفع ، وهو يعتقد أنه ابن بوليب، بعد ذلك أوعز إلى شاب يسمى بوتتيس أن يستثيره فى مجلس الشراب ، ويقدح فى نسبه ، فتوجه ليستفتى معبد دلف ، فأفتاه الكاهن بأنه ابن لايوس وجوكاستا ، وأنه سيقتل أباه ، ويتزوج أمه ، فتوجه إلى طيبة ليتحدى النبوءة ، ويقبل رأس أبية بدلا من قتله ، فاخبره الكاهن بأن لا يوس سيعترض طريقه فى الوقت الذى أرسل فيه إلى لايوس يخبره بقصة نجاة أوديب ونشأته فى قصر بوليب ، وأنه قادم ليقتله مصداقا للنبوءه ، فإن أراد النجاة فعليه أن يعترضه دون طيبة ، ويقتل أوديب قبل أن يقتله ، فالتقى به فى ملتقى طرق ثلاثة من أرض فوكيس ، وأصر لايوس على قتل أوديب ويصيح به أنه ابنه ، وأنه يريد أن يقبل رأسه ولكن دون جدوى ، فقد وقعت المعركة بينهما ، سقط على أثرها لايوس صريعاً ، ثم عاد بعدها أوديب ثانية إلى كورنث وقد ازداد خوفه من أن تتحقق النبوءة ، ثم قرر أن يتحداها . ويعود إلى طيبة وعند عودته كان الكاهن قد دبر حكاية المخرج والجائزة التى ينالها من يهلك الوحش ، وهى : عرش لايوس ، والزواج بالملكة . وتكون طبيعة (١) علاقة أوديب بأبيه وأمه قد تم الكشف عنها فى المشهد الأول من الفصل الأول فى

(١) أنظر ، مأساة أوديب ، ص ٢٢ — ٢٣ .

المسرحية ، لتمضى المسرحية بعد ذلك فى طريق آخر يبعد كل البعد عن الاسطورة كما تناولها سوفوكل أو غيره من مؤلفى المسرح . ولم يبق فيها سوى الجزء الخاص بانتحار جوكاستا . الذى التزم فيه بنص سوفوكل مثله فى ذلك مثل الحكيم فى مسرحيته . (١)

تنتهى مسرحية الحكيم بأن يفقأ أوديب عينيه كما حدث لأوديب سوفوكل. فإن أوديب لدى سوفوكل طلب من كريون أن ينفيه عن طيبة، فيبلغه كريون أن هذا الطلب يستطيع غير الإله وحده أن يمنحه له وأقنعه أوديب بأنه بغيض من الآلهة ، فرد عليه كريون أنه إذا كان الأمر كذلك فسيجاب إلى مطلبة . ولم تكن العبارة تعنى أن كريون أعطاه الآذن بالرحيل ، وإنما تعنى أن كريون ينتظر اذن الآلهة بذلك ، أى أنه يقصد ، إذا كان أوديب بغيضاً إلى الآلهة فسيجاب إلى مايطلب وهو النفى :

« أوديبوس » : أن تنفينى من الأرض .

« كريون » : أنك تطلب مايستطيع الاله وحده أن يمنحك

« أوديبوس » : ولكنى بغيض إلى الآلهة .

« كريون » : إذا فستجاب فوراً إلى ماتريد (٢) .

وأنتهت المسرحية دون أن يتخذ قرار برحيل أوديب وفى مسرحية «أوديب فى كولونا » يتضح أن كريون أبى عليه الرحيل حين الح عليه الشقاء ، وكان النفى محببا له ، وكان يريده ، ويلح عليه ، فلما سكت عنه الغضب ه وحببت

(١) أنظر ، الكتاب الثانى الوظيفة بين الأسطورة والمسرح ، فصل الموت ، وما بعدها .

(٢) مسرحية أوديبوس ملكا فى الكتاب الثانى الوظيفة بين الأسطورة والمسرح ص ٢٥٣ .

إليه الإقامة فى قصره ، حرمه كريون ذلك ، ونفاه عن أرض الوطن . (١)

وفى مسرحية الحكيم ، طلب أوديب بعد أن فقأ عينيه أن يرحل بمفرده ، بعيدا عن المدينة ، فأجابه كريون إلى ذلك . غير أن المسرحية انتهت باستعداده للرحيل مع ابنته أنتيجون .

اختلف باكثير كثيراً عما ذكره سوفوكل ، فإنه بعد انتحار جوكاستا يحاول أن يثب إلى سيفه المعلق ليقتل به نفسه ، ويحول كريون دون ذلك . وتأخذ أحداث المسرحية طيلة فصل كامل من مشهدين بعد وفاة جوكاستا فى ابراز محاولة أوديب تحقيق هدفه فى القضاء على تجار الدين من الكهنة .

بعد كل هذه الأحداث لم يكن هناك داع لأن يرحل أوديب، ولو أن المؤلف اتخذ هذا الطريق لكان يقترب بذلك من الأسطورة كما يذكرها هوميروس ولكنه اتخذ طريق سوفوكل فى أن يجعله يقرر الرحيل، وربما أراد بذلك أن يزاوج بين هوميروس وسوفوكل ، وتأخذ أنتيوجون طريقها معه دون مبرر لذلك .

أما «على سالم» فى مسرحية «أنت اللى قتلت الوحش» ، فلم يكن الموضوع الذى بنى عليه مسرحيته بمتقبل لهذه الأحداث ، لذا فهو لم يتعرض لها. وكل ما تعرض له هو نهاية أوديب ، ، فانه ترك المدينة ، ومازال الوحش يتهددها . واستخدم المؤلف بعض العبارات يشير فيها إلى نهاية أوديب كما يذكرها سوفوكل ، فهو يذكر بعد عودة الوحش ، وقبيل مغادرته طيبة ، أن نور القصر خافت، وانه لا يستطيع أن يرى جيداً . ويحادث كريون فى ذلك فيؤمن على قوله بان المشاعل ليست فى كامل قوتها .

---

(١) مسرحية سوفوكليس ، ومسرحية أوديبوس فى كولونا ، ضمن مجموعة من الأدب التمثيلى اليونانى ، ترجمة طه حسين ، ص ٢٩١ .

« أوديب » : النور قليل فى القصر الليلة دى ... مش شايف كويس .
« كريون » : فعلا يامولاى ... المشاعل مش فى كامل قوتها ...
« أوديب » : حاجة غريبة ... مش شايف كويس (١)

ويذكر المؤلف على لسان ترسياس أنه ليس مهما أن يعرف ماذا حدث لأوديب فقد أصبح — كما قال أحد الناس — ملكا للشعراء . وليس المهم هو مصير أوديب ، وإنما المهم هو أن طيبة ستبقى للأبد ملكا لشعبها الذى بدأ يعرف الحل جيدا .

وهذا الحل الذى عرفه شعب طيبة ، واهتمام المؤلف به ، هو الذى كسى الأحداث ، ولون الشخصيات بألوانها التى اختلفت كثيرا فى تكوينها ، وطباعها عن شخصيات كل من الحكيم وباكثير فى مسرحيتيهما . ومن خلال هذه الشخصيات ، ورؤية كل من هؤلاء الكتاب لها ، يمكن معرفة حقيقة تصورهما لأسطورة أوديب .

* * *

كانت أهم شخصية فى المسرحيات المصرية الثلاث ، هى شخصية أوديب ، فانها مركز الأحداث ، ومركز العلاقات التى تعيشها فى المسرحية ، كما كان كذلك فى الأسطورة . وكانت هذه الشخصية الأسطورية تملك قدرة على منح رمز يحمل طاقات متفجرة قابلة للتفسير والايحاء . وكان لكل من هؤلاء المؤلفين موقف واضح من أوديب . أراده الحكيم باحثا عن الحقيقة ، فانه ما أن علم أنه لقيط حتى خرج يبحث عنها . ولم يتوقف عن البحث الاحين تزوج الملكة، ثم استنام عن البحث حتى ظهر الطاعون ، وهنا تتحرت الأحداث فى طريقها

(١) مسرحية « أنت اللى قتلت الوحش » ص ١٢٢ .

لتوضيح حقيقته حتى يمسك بزمام البحث ملحا للوصول إلى المعرفة إلى أن يحضر الراعى الكورنثى . ويلتقى بالراعى الطيبى ، وتتكشف له الحقيقة كاملة فيأخذ فى استبشاعها ، ويرى وجهها بشعا وأنها لعنة لم يسبق أن صب نظيرها على بشر ، لقد كان يشعر بها ، وينقبض صدره لها ، ولكنه ما تصورها بهذه الفظاعة . وهو الذى ما خاف يوما من وجهها ، ولا ارتاع من صوتها ، ولكنه بعد أن عرفها ، يتمنى لو لم يعرفها :

« جوكاستا » : لقد عرفتها ... فهل استرحت .

« أوديب » : حقا .. ليتنى ماعرفتها .. وهل كنت أتخيل أنها بهذا الهول ؟
وهل كان يخطر لى أنها شىء قد يقضى على هنائى ؟ ! .. الآن
فقط أدركت .. بعد أن انتقمت منى ... لأنى عبثت بنقابها ! (١)

وفى هذا الحوار يظهر التناقض فى شخصية أوديب الباحث عن الحقيقة فإن الحوار يوحى بأن أوديب كان يبحث عنها كتعة ذهنية خالصة لم يتصور أن تؤثر على هنائه ، وإلا لفضل عليها العيش الهنىء مع الجهل .

وأراد الحكيم أن يجسم الحقيقة على أنها قوة قادرة على الانتقام ، ولم يستطع الحكيم أن يقنع بذلك ، ولا بأن أوديب كان الشخصية التى تدعو مكوناتها إلى الاقتناع بأنه باحث عن الحقيقة . فقد كانت الحقيقة كلمة تتردد على لسانه ، فلا تبرز غير تناقض فى بناء شخصيته .

يروى أوديب لأولاده قصة بطولته ، وقضائه على الوحش . وفى الوقت نفسه يحدثهم عن ذاته بأنه يهيم حبا بالمعرفة وأن حبه لها هو الذى أداه إلى أن يهيم على وجه ، باحثا عن حقيقته ، ثم يتغير طريقه ليعيش أكذوبة من صنع رجل آخر .

---

(١) مسرحية الملك أوديب ، ص ١٦٣ ، ١٦٤

وهكذا يحدث التناقض بين القول والفعل ، واختلاط الكذب بالصدق فى شخصية أوديب . لم يكن هذا التناقض هو ماأراده المؤلف لشخصية الباحث عن الحقيقة ، ولكن فيما يبدو أن الرغبة فى بناء موقف جديد على شخصية أوديب هو الذى أدى بالمؤلف إلى هذا التناقض الذى ظهر بوضوح أكبر عند لقاء أوديب بترسياس ، فإنه ما أن شعر بأن عرشه عرضة للخطر لا لوجود الطاعون ، وإنما لأن الظروف فى طيبة تماثل الظروف التى فاز فيها بالملك . ظروف تلائم الانقلاب حتى يشعر أوديب أن ترسياس يريد أن يقف موقفا سلبيا من هذه الأزمة . ويمتد الموقف بين أوديب وترسياس ، يهدد فيه أوديب ترسياس بأنه لن يبيح له اللهو به لأنه قادر على أن يجعل الناس يلهون بترسياس ، وعندما يسأله ترسياس عما يستطيع أن يقول للناس ، يجيبه أوديب بأنه سيقول كل شىء ، لأنه لايخشى الحقيقة ، بل أنه لينتظر اليوم الذى يطرح فيه عن كاهله تلك الأكذوبة الكبرى التى يعيشها .

« أوديب » : كن على ثقة أنى لن أتيح لك اللهو بى : بل أنى لقدير على أن أجعل الناس يلهون بك ! ..

« ترسياس » : ماذا أستطيع أن أقول للناس ؟ ...

« أوديب » : كل شئ يا « ترسياس » ... كل شىء ! ... فأنا لا أخشى الحقيقة ... بل أنى لأنتظر اليوم ، الذى أطرح فيه عن كاهلى تلك الأكذوبة الكبرى التى أعيش فيها منذ سبعة عشر عاما .(1)

يعلن أوديب لترسياس بعد ذلك أنه قد يجن لحظة ، ويفتح أبواب القصر ، ويخرج إلى الشعب صائحا !! اسمعوا يا أبناء « طيبة » . اسمعوا قصة رجل أعمى ،

---

(1) المسرحية ، ص ٧٥

أراد أن يهزأ بكم ، وقصة رجل حسن النية سليم الطوية اشترك معه فى المأساة[1]

هذا أوديب الباحث عن الحقيقة ينتظر اليوم الذى ينفض فيه الأكذوبة عن كاهله . وفى الوقت نفسه يوضح أنه قد يهجن ليقول الحقيقة . وحين يعلن لترسياس عن الطريقة التى سيقولها للشعب يبدأ بالدفاع عن نفسه بأنه : رجل حسن النية سليم الطوية خدعه رجل اعمى .

ينتهى الموقف الحادبين أوديب وترسياس إلى أن يبلغه أنه سئم سماع صوته. فهو إنما دعاه ليصغى لرأيه فى هذه المحنة ، إذ أنه لا يتبين موقفه منه اليوم هل هو معه أم ضده ؟ فإنه لا يرى على أى أساس أقام إرادته .

ويبلغه ترسياس فى اعتداد أن ذلك ما سوف يعلمه فى حينه .

«أوديب : سئمت سماع ذلك منك ! . . . لقد دعوتك لأصغى إلى رأيك
لا لأصغى لأنشودة فخارك . أن موقفك منى اليوم لا أتبينه . .
هل أنت معى ؟ هل انقلبت ضدى ؟ . . . لست أرى على أى
أساس الآن أقمت إرادتك . . . !

ترسياس : ذلك ما سوف تعلمه فى حينه يا أوديب »[2]

يمضى ترسياس ، بينما يخاطب أوديب نفسه متسائلا عن مصيرة ، وفى النهاية يعرف أوديب أن مصيره كان بيد أعمى يقوده إلى حيث يشاء . ولم يكن أوديب يدرك أن الذى وضع مصيره فى يد الأعمى لم يكن سوى أوديب نفسه الذى يزعم أنه ترك كورنث باحثا عن الحقيقة ، وحين التقى بجوكاستا ، استنام إلى جوارها سبعة عشر عاما ، دون أن يتساءل عن حقيقته ، أو يبحث عنها .

---

(۱) المسرحية ، ص ٥٧
(۲) المسرحية ، ص ۸۱ ، ۸۲

أراد المؤلف باستنامة أوديب أن يبين تأثير « عقدة أوديب » كما تظهر لدى المدرسة الفرويدية . يلمح المؤلف بتأثير هذه العقدة عليه . فانه يخبر زوجته وأولاده بأنه لم يكن يعرف الجائزة التى تعطى لمن يقتل الوحش ، ولو عرف أن الملكة الأرملة جزء من الجائزة فربما اضطرب فؤاده ، وارتجفت يده ، ولم يظفر بالنصر .

وبعد اكتشافه الحقيقة ، يطالبها أن تبقى له زوجة ، وأن يضعا أصابعهما فى آذانهما ، وألا يسمعا ، وأن يعيشا فى الواقع ، فانه لن يسمح لشىء أن يحطم سعادتهما ويقوض أسرتهما وأنه سيترك الملك والقصر ، ويرحل بصغارهما عن هذه البلاد ، ويطالبها أن تتجلد وتواجه معه الحياة ، فما دامت لهما قلوب ، فمازالا صالحين للبقاء ، ولكن جوكاستا وضعت النهاية فانها كانت تعلم أنها لم تعد صالحة للبقاء .

« أوديب : « جوكاستا » ! .. . حذار أن تقدمى على أمر يلقى فى قلبى اليأس! ... أنت تعرفين أنى لا أستطيع لك فراقا ... تجلدى وانهضى معى نواجه الحياة ... ثقى أنه ما دامت لنا قلوب فنحن صالحون للبقاء !! ...

جوكاستا : لم نعد تصلح للبقاء معا .. .»(١)

لقد اختلطت فى شخصية أوديب ما أراده الحكيم له وما أراده سوفوكل له ، وما استقاه فرويد من هذه الشخصية ، هذا فضلا عما أخذه الحكيم من أوديب جيد . فان أوديب أندريه جيد المستقل الشخصية ، المعتز بنفسه والذى ظهر أول ما ظهر فى المسرحية ليعبر عن هذا الاعتزاز ، نقل الحكيم اعتزازه هذا فى

(١) المسرحية ، ص ١٦٥

حديث أوديب عن نفسه ، وكيفية قتله الوحش ، أى أن اعتزازه كان اعتزازا كاذبا منذ البداية .

وحين أخذ أوديب يبحث عن الحقيقة ، ويقوم بسؤال الراعى ، ظهرت الحقيقة واضحة لجوكاستا قبل أن تظهر لأوديب ، فأرادت أن تغادر المكان ، ولكن أوديب طلب منها أن تبقى فأعلنت له عجزها عن البقاء ، فيأمرها أوديب أن تبقى لترى من أى بطن وضيع خرج ، لتعرف ما سيعرف الشعب المحتشد ، حتى وان كان فى ذلك إذلالا لجلالها الملكى ، وحرج لعزة أسرتها العريقة .

جوكاستا : لا أستطيع البقاء لحظة أخرى .. لا أستطيع .. لا أستطيع ..

أوديب : لا تستطيعين أن تتحملى حمرة الخجل ، تصبغ وجهك ، وأنت تسمعين أمام كل هذا الملأ ، من أى بطن وضيع خرج زوجك ! إنى ما أرغمتك قبل الآن على شيء قط .. ولكنى أرغمك الآن إرغاما على البقاء فى مكانك ، لتعرفى عنى ما سيعرف الساعة هذا الشعب المحتشد ! .. حتى وإن كان فى ذلك إذلال لجلالك الملكى، وحرج لعزة أسرتك العريقة !..(1)

لم يبرز من خلال هذا النص ذلك الاعتزاز الإنسانى المعبر عن جلال الإنسان كما برز لدى سوفوكل ، ففى مسرحيته طلبت جوكاستا من أوديب أن يترك البحث عن حقيقة أمره إن كان معنيا بحياته الخاصة ، فيجيبها أوديب بأنه لا بأس عليها ، فإنه لو ثبت أنه ابن أجيال ثلاثة من الرقيق لم يلق من ذلك أى عار ، فتلح عليه جوكاستا أن يسمح لها ، وألا يمضى فى هذا البحث ، ولكنه

---

(1) المسرحية ، ص ١٤٩ ، ١٥٠

يرى ألا سبيل إلى طاعتها إذ لا بد أن يتبين هذا اللغز ، وكان موقفه هذا متساوقا مع شخصية الرجل الذى استطاع أن يحل لغز الوحش .

فى هذه اللحظة تترك جوكاستا أوديب ، بينما الحكيم يتركها دونما داع لبقائها .

يسأل رئيس الجوقة أوديب فى مسرحية سوفوكل عن السبب الذى من أجله انطلقت زوجه يملؤها يأس فظيع ، وأنه ليخشى أن ينفجر من هذا الصمت شر عظيم ، تكون هذه العبارة سببا لأن يعبر أوديب عن فخره بنفسه ، واعتزازه بها .

ويرى أن ينفجر ما يريد أن ينفجر ، فإنه حريص على أن يعرف أصله مهما يكن وضيعا . وإذا كانت جوكاستا تستخزى من مولده الوضيع ، فإنه يرى نفسه ابن الجدود الخيرة ، فلن يغض من شأنه نسب مهما يكن فإن هذه الجدود هى التى كبرت معه ، خفضته حينا ، ورفعته حينا آخر ، وأنه لا سبيل إلى تغييره . لذا فهو لا يجد سببا لأن يعدل عن استكشاف مولده ، وهو يستنكر فى تساؤله أن يكون هناك سبب لذلك .

« رئيس الجوقة : لماذا انطلقت زوجك يا أوديبوس يملؤها يأس فظيع ، وإنى لأخشى أن ينفجر عن هذا الصمت شر عظيم !

أوديبوس : لينفجر ما يريد أن ينفجر ، ولكنى حريص على أعرف أصلى مهما يكن وضيعا ، إن هذه المرأة قد ملأتها الكبرياء فهى تستخذى من مولدى الوضيع ، أما أنا فأرى نفسى ابن الجدود الخيرة . ولا يغض من شأنى نسب مهما يكن ، نعم هذه الجدود هى التى كبرت قد خفضتنى حينا ورفعتنى حينا آخر . هذا هو نسبى . لا سبيل إلى تغييره . لماذا أعدل عن استكشاف مولدى ؟ »[1]

(١) مسرحية أوديبوس ملكا ، ص ٢٢٦

من هذا المنطلق رسم جيد شخصية أوديب ، وكانت متساوقة فى كل ما صنعت . ولم يحتج جيد إلى أن يستخدم هذا الموقف فى مسرحيته ، من استخدام الراعيين للكشف عن شخصية أوديب ، وإظهار جانب الاهتزاز فيه .

أنكر الحكيم على جيد هذا الصنيع وعده خوفا من المواقف المثيرة (١) ، « واستهواه هذا الموقف ، ورأى معه وهو المحقق القديم « غاية البراعة فى إدارة دفته ومناقشة شهوده »(٢) وهذا ما أدى به إلى استخدامه فى مسرحيته .

لم يسقط حذف هذا المشهد مسرحية جيد ، كما أن إثباته لم يزد من قيمة مسرحية الحكيم .

وإذا كان الحكيم قد خالف جيد فى استخدام هذا الموقف فإنه تأثر بجيد فى تصوير « أوديب » الشاك ، غير أن الشخصية تتناقض فى بنائها بشك أوديب فى الإله ولكنه ما أن يبلغه وحى الإله فيما يختص بضرورة القصاص من قاتل لايوس ، حتى يتصور أن مدبر القتل هو ترسياس ، فيطلب من الكاهن وكريون أن ينفذا وحى السماء فيتبادل الكاهن وكوريون النظرات ، فإنهما لم يكونا يحسبان أن يستجيب أحد لأمر السماء بهذه السرعة .

ولقد أطاع أوديب هذا الأمر حين ظنه لا يمس شخصيته ، ولكنه حين أدرك أن الوحى ذكر اسمه يأخذ فى اتهامها بالتآمر .

لقد أفلتت هذه الشخصية من يد الحكيم ، فلم يستطع أن يزيل التناقض الذى أوقعها فيه . هذا التناقض أبعد الشخصية عن أن تكون شخصية تراجيدية ،

---

(١) مقدمة الملك أوديب ، ص ٥٢

(٢) المرجع نفسه .

واختلط أمرها دون أن يكون لديها وضوح يذكر . هذا الوضوح كان يبرز لدى باكثير ، وإن كان باكثير لم يرسم شخصية تراجيدية ، وإنما رسم شخصية لفارس من فرسان السيرة الشعبية ، ذلك الذي يصارع المصاعب دون أن يسقط . وهذا ما جعل تخطى أوديب عن الحكم فى نهاية المسرحية ، يوضح أن باكثير كان يعيش مرحلة غير ناضجة من مراحل كتابته للمسرح ، إذ أنه لو ترك المسرحية تنتهى بتغلبه على الكاهن لوكياس لظهرت صورة الفارس مكتملة . ولكنه أنهاها برحيل أوديب ، هذا الرحيل الذى لا يمثل فيها للبطل التراجيدى بقدر ما يمثل قوة تأثير الأسطورة على المؤلف . رسم باكثير أوديب صلباً عنيداً ، ولكنه كان يملك مقومات فى شخصيته تجعل ذلك الصلف وهذا العناد ميزة من ميزاته .

كان أوضح من تأثر به باكثير فى رسمه لشخصيه أوديب هو جيد ، وكأنما أراد أن يعارضه فى عمله هذا ، فإنه أبرز أوديب فى البداية ملحدا لا يؤمن بإله إلا عقله وإرادته . ويختلف إلحاد أوديب جيد عن إلحاد أوديب باكثير ، فان أوديب جيد كان لا يؤمن بغير الإنسان ، ولا يرى قوة فى الأرض غير قوة الإنسان . أما أوديب باكثير ، فقد كفر بالإله ، لأن وحيه كشف له عن إله قاس. وحين يأتيه ترسياس فيرحب به ، ظنا منه أنه ملحد مثله ، غير أن ترسياس جاء ليعيده إلى حظيرة الإيمان ، فان الله الحق لا يوحى بالشر والإثم ، وإنما يوحى بالخير والبر .

« أوديب : إنى لا أومن إلا بعقلى وإرادتى فادع غيرى إلى الإيمان بهذا الإله الأهوج الذى يوحى بالشر والإثم إلى كهنة وسدنة معبده !...

ترزياس : كلا يا أوديب ... إن الإله الحق لا يوحى بالشر والإثم ... وإنما يوحى بالخير والبر »[1] .

ينجح ترسياس فى إعادته إلى حظيرة الإيمان بالله بعد أن يوضح له حقيقة الشرور التى قام بها الكاهن الأعظم ، وأن هذه الشرور ليست مما أوحى به الله ، وإنما هى من أعمال هذا الرجل الشرير ، ومن وحى نفسه .

وقد ظهر فى شخصية أوديب باكثير تناقض أيضاً ، حيث أنه كان يعلم أنه قتل أباه ، وتزوج امه ، وكان الواضح لقارىء المسرحية ، أو مشاهدها أن أوديب يعلم ذلك ، فانه ذهب إلى طيبة لملاقاتها ، ومع ذلك ، فهو يقبل أن يباشرها زوجة له . ويدافع عن نفسه إزاء هذا الصنيع بأنه بعد أن قتل الوحش ، حملته جموع الشعب على الأكتاف ، وهم يهتفون ويرقصون ، وينثرون الورود والرياحين حتى أنزلوه القصر الملكى ، وما أن وصل القصر حتى أخذت الوصيفات يغسلنه ، ويطيبنه ، ويكسونه فاخر الثياب ، وكاهن يطرى له جمال جوكاستا ، وأنه أصلح لها من الشيخ لايوس ، لأنه نظيرها فى نضرة الشباب . يحدث كل ذلك وهو يحاول غير مرة أن يصيح بهم : كفوا عن هذا ويلكم ، إن جوكاستا أمى ، إنى ابن لايوس ، فينعقد لسانه فى كل مرة ، وتموت الكلمات فى شفتيه ، ويقول فى نفسه لعل هذه ليست أمه ، وليس لايوس أبا ، ثم أدخل عليها بين الغناء والتطريب ، فرأى فى الزينة شابة حسناء كأنها فتاة عذراء ، وتمثل له فى تلك اللحظة خيال أمه ميروب كأنها تقول له لائمة : « ويحك يا أوديب ، أمن الحق أن تتزوج بعيداً عنى دون أن أشهد عرسك ، وأفرح بزفافك ؟ » فطار من ذهنه حينئذ كل شك فى أنها ليست أمه ، وأيقن أنه لم يقتل أباه ، فاطمأنت

---

(١) مسرحية مأساة أوديب ، ص ٢٢

نفسه ، وإذا هى بين يديه يقبلها قبلة الزفاف[1] .

وإذا كان با كثير استطاع أن يقنع نفسه بهذا دليلا على تبرئة أوديب ، فان ذلك القول ليس من السهل أن يقنع أحدا به .

وربما ترجع قناعة با كثير به إلى أنه انطلق من وجهة نظر فرويدية يربط بها العلاقة بين أوديب وأمه . وإيمان با كثير بالفرويدية هو الذى أوقعه فى هذا الخلط الذى لم يكن الوحيد فى المسرحية .

وعلى كل فقد سيره با كثير فى طريق الندم وكأنما كان بذلك يوجهه تلك الوجهة التى أرادها ترسياس لأوديب فى مسرحية جيد ، على أنه الطريق إلى الإيمان .

لم يقع على سالم فى شىء من ذلك ، فانه ابتعد عن شخصية أوديب سوفوكل . وربما كان ذلك هو الذى ينجو من كثير من الأخطاء التى وقع فيها غيره فى رسمه لشخصية أوديب . غير أنه مع ذلك ألقت شخصية أوديب سوفوكل ظلالها عليه .

أراد على سالم أن يصور أوديب صورة الرجل المصرى فهو عسلى العينين ، قمحى الوجه ، يميل إلى السمرة . وأضاف على سالم بعض الصفات التى كان يتميز بها أوديب الأسطورة ، فيذكر أن له قدمين متورمتين . ويشير فى وصف أوالح له الذى يقرأه من ملفه السرى بأنه هرب من ميتانى بعد أن قتل والده ، أو تسبب فى موته . وعبر « على سالم » بهذه الإشارة لأسطورة « أوديب » دون أن يتوقف عندها ليقول على لسان « أوالح » بأن هناك شائعات أخرى تردد أنه هارب من قضية نفقة .

ومن خلال الصورة التى يرسمها التقرير عن أوديب يتضح أنه يحمل نفس

---

(١) انظر المسرحية ، ص ١٥٨ ، ١٥٩

الصفات التى كانت لأوديب سوفوكل ، فهو ذكى يتمتع بقدرات عقلية كبيرة . واتخذ على سالم دليلا على هذا أنه تفوق فى اللعب على جميع محترفى الشطرنج فى طيبة . كان على سالم يستخدم الهزل فى المواقف الجادة لصنع الجو الفكاهى الذى أراد لمسرحيته أن تؤديه .

ولم يخرج على سالم أوديب عن الموقف الدينى ، فهو مقتنع به ، فهو يتردد أحيانا على معبد آمون قبل مباريات الشطرنج الهامة . وفى سياق المسرحية كان أوديب يذهب إلى معبد آمون . ولم يبرز فى تكوينه أى نوع من الشك . فأن هذه الأمور الاعتقاديه لم تكن مصدر قلق عقلى له ، إذ أنه بنى على أن يكون عالما معتدا بذكائه . ومنذ البداية يبرز ذلك . وقبل أن يتولى ملك طيبة تسأله جوكاستا عن مؤهلاته ، التى تدفعه إلى الاقتناع بقدرته على تولى منصب خطير ، لا يجيبها بأكثر من ذكائه وعبقريته .

« جوكاستا » : عاوز تبقى ملك ليه ياأوديب . ايه مؤهلاتك عشان منصب خطير زى ده .. ؟

« أوديب » : عقلى ... عبقريتى ... ذكائى (١)

وتمضى الأحداث بعد ذلك ، ولايبقى لأوديب الأسطورة سوى أن أوديب قتل الوحش ، وإشارات تتناثر بلا روابط إلا أن توحى بأن هذا هو أوديب الأسطورة .

وإذا كان على سالم أخذ هذا الجانب من الأسطورة فأنه أخذ من الحكيم صورة الأكذوبة التى يعيشها أوديب . غير أن هذه الاكذوبة يكشفها أوديب

---

(١) مسرحية « إنت اللى قتلت الوحش » ص ٤٩ .

« على سالم » للناس بعكس أوديب الحكيم ، وان كان الناس لم يصدقوها ، وظهر اعتقادهم به بطلا . ويرحل أوديب دون أن يخلف هناك أى موقف أسرى ، ودون أن يكون هناك موقف خاص بجوكاستا .

* * *

لم يختلف الحكيم وباكثير فى رسمهما الشخصية جوكاستا وقد اعتمدا فى رسمها على مدرسة التحليل النفسى ، وبالذات المدرسة الفرويدية فان جوكاستا التى كانت تهدىء ابنها فى مسرحية سوفكل عندما كان يظهر لها خشيته من سرير أمه تبلغه أنه « ماذا يجدى على الانسان أن يملأ نفسه ذعرا ؟ إنما المصادفة وحدها هى السيطرة على أمر كله دون أن يستطيع التنبؤ بأيسر ماسيعرض له . والخير فى أن يستسلم الانسان للحظ مااستطاع . أما أنت ، فلا تخف من فكرة الاقتران بأمك ، فكثير من الناس من اقترنوا بأمهاتهم فى أحلام الليل ، ومن ازدرى هذا الخوف الذى يصدر عن الوهم كان خليقا أن يحتمل الحياة فى كثير من اليسر . »(1) هذه الأم التى كانت إحدى عباراتها تشكك فى معرفتها لحقيقة أوديب وهى توجهها له « أيها الشقى وددت لو جهلت دائما من تكون »(2)

ولدى الحكيم تذكر جوكاستا لأوديب أنه عند رفض الزواج منها جائزة لمن يقتل الوحش كانت تطرح على نفسها سؤالا كانت تعده لغزا ، من الظافر الذى سيظفر بها لا بالوحش ، فانها رغم زواجها المبكر بالملك لايوس ، لم تكن تعرف الحب ، وعندما رأت أوديب ، وأحبته أدركت أن لغزها الآخر قد حل .

---

(1) مسرحية أوديبوس ملكا ص ٢٣١ .

(2) المسرحية ، ص ٢٣٦ .

وبتكشف الأحداث ينقل المؤلف العقدة إلى أوديب نفسه ، بينما جوكاستا ترفض الموقف كله ، وتقتل نفسها .

وعلى العكس من ذلك ، فإن جوكاستا فى مسرحية با كثير ، هى التى تحاول أن تعين مع ابنها، وترفض قبول حقيقة إنها أمه ، وإن كانت تعرف هذه الحقيقة.

بنى المؤلف أحد مواقف جوكاستا مع ابنها أوديب فى مسرحية الحكيم عندما كان يسأل أمه أن تخبره كيف كان لايوس . فتجيبه المرأة بأنه كان رجلا فارعا ، فضى الشعر أجعده ، أما وجهه ففيه منه بعض الشبه .

« أوديب » : لا تسألينى شيئا ! أخبرينى كيف كان لايوس ؟ فى أية سن كان؟
«جوكاستا» : كان رجلا فارعا ! ... فضى الشعر أجعده ! ..
أما وجهه ففيه منك بعض شبه ! ... (١)

من هذا الموقف انطلق با كثير يرسم موقفا آخر ، وهو أن جوكاستا بعد أن ظهرت الحقيقة اختلط عليها أوديب بلايوس، فتأخذ فى مناداته بلايوس ، وهو يناديها بأمه، ويدعوها أن تعود إلى صوابها ، وهى تصر على أنه لايوس ، كما كان فى ريعان شبابه جميلا تتعشقه نساء طيبة ويحلمن به على وسائد هن .

« أوديب » : متى ترجعين ياأماه إلى صوابك ؟ إنى لست لايوس
كما تظنين ... انا ابنك أوديب .
«جوكاستا» : لاتحاول أن تضل رشادى ... أنت لايوس كما كان
فى ريعان شبابه ... أنت لايوس الشاب الجميل الذى كانت
نساء طيبة يتعشقنه ، ويحلمن به على وسائد هن . (٢)

---

(١) مسرحية الملك أوديب، ص ١٢٧ .
(٢) مسرحية ماساة أوديب ، ص ٧٦ .

تقتل جوكاستا نفسها بعد ذلك خشية الفضيحة ، ويختلف على سالم فى هذا عن الحكيم وبأكثير ، فانه لم يكن فى حاجة إلى ربط جوكاستا بعقدة أوديب ، اوربطها بجوكاستا الأسطورة التى انسلخ منها تماما . فإنه إذا كان هناك ثمة شبه بين أوديب على سالم وأديب الأسطورة فانه ليس هناك مايربط بين جوكاستا على سالم وبين جوكاستا الأسطورة وإن كان على سالم ألقى على كتفها مسئولية قتل الملك ، فإنها بعد أن وجدت أوديب لايؤدى واجباته الزوجيه طلب من « أوالح » أن يقتله . وتبين من حديثها أن أوالح قد قتل الملك السابق بالاشتراك معها ، غير أن أوالح هذه المرة أبلغها أنه لايستطيع قتل أوديب

« جوكاستا » : انت عارف ياأوالح .. أنت عاوزنى أفهمك شغلك

كمان ... أنت عارف تعمل إيه ... زى ماعملت مع اللى

قبله واللى قبل قبله .. حادثة من الحوادث اللى بتحصل

كل يوم ... حد ضامن عمره ... ؟

« أوالح » : المرة دى ماقدرش يامولاى ... (١)

ويتضح من هذ الحديث أن المؤلف استخدم شخصية جوكاستا ليوضح بها شخصية أوديب . فإن هذه المرأة التى استطاعت بقوة شخصيتها أن تسيطر على رئيس الشرطة وتوجهه فى عمليات قتل سابقة على وجود أوديب فى طيبة ، تعجز هذه المرة لأن أوديب أصبح الشخص القوى والممثل لكثير من أصحاب المصالح فى المدينة.

* * *

---

(١) مسرحية « أنت اللى قتلت الوحش » ، ص ٧٩ .

كانت الشخصية الثالثة من حيث الأهمية فى مسرحية سوفوكل هى شخصية كريون . غير أنه فى مسرحيتى الحكيم وباكثير لم يلعب دورا خطيرا مثلما لعب فى مسرحية على سالم .

كان دوره فى مسرحية الحكيم هو نفس الدور الذى لعبه فى مسرحية سوفوكل ، فانه مثل دور الرجل العاقل الرزين ، الممثل للقوى المحافظة ، الذى يقبل عن طواعية أن يقوم بدور الرجل الثانى ، وهو يدافع عن نفسه حين اتهمه « أوديب » بالتواطوء مع ترسياس على اتهامه بتهمة قتل لايوس بأنه يؤثر سلطان الملك على أن يكون ملكا ، ويرى أن هذا شأن الناس جميعا ، إذا عرفوا كيف يحدون من شهواتهم ، فإنه يبلغ منه كل مايريد دون أن يتعرض لخوف ما ، ولو أنه كان ملكا لأقدم على كثير من الأمر ، وإنه له لشديد الكره ، وهو يستنكر أن يظن به أنه يؤثر العرش على سلطان لايعرفه لمكروه ، إنه ليس من الحمق بحيث يفقد شيئاً مما هو فيه من شرف وجاه فإن الناس جميعا يحبونه ، ويحتفون به ويتوسلون به إلى أوديب ، إن كانت لهم عنده حاجة ويرون أنهم يظفرون عنده بكل مايريدون(١) . هذه الشخصية التى تقبل هذا الدور ليس من المعقول أن يعرض عن هذا كله ليطلب العرش .

نقل الحكيم هذا الموقف بين أوديب وكريون ، ولكنه جعل شخصية كريون فى مقابل شخصية أوديب ،فهما رجلان أتيح لأحدهما أن يرقى للسلطة فى ظروف كارثة تحيط بطيبة ، وآخر يفضل الملك فى الظل ، أما وهذه الظروف تكاد تعيد نفسها . فإن أوديب يقوم باتهامه على التآمر ضده حين علم بحقيقة الوحى .

---

(١) انظر : مسرحية أوديبوس ملكا ، ص ٢١٤ ، ٢١٥ .

أرسل الكهنة كريون ليستفتى معبد دلف فيم يصنع أهل طيبة فى الكارثة المحيطة بهم . وكان رأى الكاهن أنهم أرسلوا كريون لأنهم يحبونه ، فليس هو الذى يسأل أسئلة لايجب أن تطرح ، وليس وحى السماء لديه موضع فحص وتنقيب ، ولا يجادل فى الحقيقة ، ولا يمارى فى الواقع ، ولن يقول الكهان فى معبد « دلف : أقيموا لى البرهان المحسوس ، على أن هذا الوحى هبط عليكم من الإله حقا ، ولم يهبط من أذهانكم :

« أوديب » : ومن هـذا الرجل الذى أوفدتموه ؟ . . .

« جوكاستا » : هو « كريون » ! ! ...

« الكاهن » : إنه — فيما — نعلم وتعلمون — رجل لايجادل فى الحقيقة ولا يمارى فى الواقع . .. ولن يقول الكهان فى معبد « دلف » أقيموا لى البرهان المحسوس ، على أن هذا الوحى هبط عليكم من الإله حقا ولم يهبط من أذهانكم ؟ . . . (١)

كانت هذه الصورة عن كريون توضع فى مقابل صورة أوديب تماما . وهذا ما أدى بأوديب إلى الشك فى كريون . ولم يتهم ترسياس معة فى ذلك ؛ فقد كان ترسياس هو الموصل به إلى طريق الحكم ، لذا فان أوديب ربط بينة وبين الكاهن كمقابل أيضا لعلاقته بترسياس .

اختزل الحكيم الصورة التى رسمها لكريون على أنه الرجل الثانى فى عبارة أوردها حين اتهمه أوديب بأنه على رأس الطامعين فى العرش وأن الكهان غرروا به ، وكان كريون يرد عليه بما ينبىء أنه نظرا للعلاقة التى بينهما ، لايمكن له أن

(١) مسرحية الملك أوديب ، ص ٦٩ .

يؤذيه ، ويؤذى جوكاستا ، فإن السلطان كان فى يده قبل أن يقدم أوديب فنزل عنه طائعا طبقا لمنفعة الشعب وطاعة لنصيحة أهل القداسة والإلهام .

« أوديب » : أنت على رأسهم « يا كريون » أيها الطامع فى العرش . . .
لقد غرر بك هؤلاء الكهان . . . ولكنى سأجعل منكم مهزلة
يضحك منها الناس ! . .

« كريون » : كفى يا أوديب ! . . . إنى أمنعك من أن تتهمنى بالخيانة!...
تذكر أنى شقيق زوجك ! . . . وأنى لا أؤذيك أبدا ،
ولا أوذى « جوكاستا » من أجل مطمع ! . . . لقد كان
السلطان فى يدى قبل أن تقدم علينا . . . فنزلت لك عنه ،طبقا
لمنفعة الشعب، وطاعة لنصيحة أهل القداسة والإلهام !..(١)

ولم تتغير شخصية كريون كثيرا لدى با كثير ،فإنه التزم بالإطار العام لشخصية كريون المحافظ ، وأبرز هذا الحفاظ فى جو من الخوف على الرباط الأسرى فى مواجهة الحقيقة .

لم يستخدم با كثير موقف مواجهة بين أوديب وكريون ، إذ أنه لم يكن هناك رسول يرسل لتلقى الوحى ، فيواجه أوديب بالتهمة ، وإنما كان كريون المؤمن المتواكل يسير مع الكاهن الأعظم ، ويبلغه أنه تلقى الوحى من الإله دون أن يقوله له . ويذهب معه ليبلغه إلى جمهور الشعب . وعندما يذيعه على الشعب يسأل ترسياس عما يسمع فيجيبه أن عليه أن يسأل صاحب الوحى ، وقد جاء معه ، فيبلغه كريون أنه لم يخبره بشىء .

---

(١) المسرحية : ص١٠٧ : ١٠٨ .

« كريون » : ويلك مازدت الأمر إلا إبهاما ومازدتنى إلا حيرة .
ما معنى هذا الذى أذاعه الكاهن الاكبر ؟

« ترزياس » : هل سألت صاحب الوحى عن وحيه وقد جئت تحمله معه ؟

« كريون » : إنه لم يخبرنى بشىء (٢)

وسير كريون مع الكاهن دون أن يبلغه بشىء يؤكد قوة الإيمان المتواكلة التى ترسم شخصيته ، هذه الشخصية التى اختلف على سالم فى رسمها اختلافا بينا عن باكثير والحكيم وعن سوفوكل أيضا . إلا أنه احتفظ بالوضوح الذى كانت عليه هذه الشخصية ، إذ كان يمثل النزعة المحافظة ، نزعة العسكرى الذى لا يناقش الأشياء ، ولا يهمه كيفية إدارة شئون بلاده ، فهو رجل عسكرى لا يأبه بغير تدريب الجند ، ولا ينظر إلى الكيفية التى يسير بها الحكم .

ولم يكن كريون فى «أنت اللى قتلت الوحش» شقيق جوكاستا وخال أوديب ، وإنما كان رجلا عسكريا يحب طيبة ، ويهتم بأمرها ، ويحرص عليها على طريقة الرجل العسكرى وقد جعل له على سالم دورا كبيرا فيها لا يقل عن دور أوديب.

وإذا كان كريون رسم بنفس العلامات التى رسم بها فى مسرحية سوفوكل ، فإن ترسياس نال اهتماما فى المسرحيات الثلاث ، وكان دوره فيها لا يقل عن دوره فى مسرحية سوفوكل .

* * *

كانت شخصية ترسياس فى مسرحية الحكيم من أهم الشخصيات فيها ، فهى

---

(١) مسرحية ، مأساة أوديب ، ص ٩٩ ، ١٠٠ .

شخصية لاتقل فى أهميتها عن أوديب ، بل هى تتفوق عليه ؛ فقد كان البطل الحقيقى المسرحية . كما كان ماصنعه الحكيم فيها ويجعله فنانا خالقا قادرا على الصناعة للمسرحية . وإذا كانت شخصية أوديب أفلت زمامها من الحكيم ، فإن شخصية ترسياس كانت تتحرك فى يده بوضوح وبراعة تلفت النظر .

كانت هذه الشخصية هى الإضافة الحقيقية التى أضافها الحكيم على الأسطورة كما يذكرها سوفوكل .

غير الحكيم فى شخصية ترسياس ، فلم تعد هى الشخصية التى تتحدث عنها أساطير اليونان ، ذلك العراف الذى منحه زيوس نظير فقده لعينيه ، القدرة على رؤية المجهول ، وإنما كان ترسياس ذلك الذى اجتمع فى شخصه ميكافللى وجوبلز الى الفتى الساذج ، صارع الوحوش ، فأجلسه على عرش « ثيبا »[1].

وفى النهاية يرى ترسياس لعبته تتحقق ، كان ذلك يعنى عبث الإله به ، إلا أنه واجه هذا الموقف بضحكته الساخرة . فإن الحكيم ، وإن أراد أن يجعل من سخرية ترسياس وعدم إيمانه دليلا على وجود الله ، إلا أن ذلك الرجل القوى يحدث غلامه : بأن يذهب به إلى الإله ليسأله متى أعد سخريته ، ودبرها ، ويعلن أنه إذا وجد الإله يضحك ، فسيضحك هو أيضا فى حضرته .

كان ذلك يعنى أن ترسياس لم يتراجع عن موقفه ، وهو الإيمان بأن الأكذوبة هى الجو الطبيعى لحياة كل البشر . وإذا تخطيت هذه العبارة ، فإن

---

(١) ألويس دى مارنياك مقدمة الترجمة الفرنسية للملك أوديب ترجمة عبد الرحمن صدق ، فى توفيق الحكيم : مسرحية الملك أوديب ، ص٢٠٨ .

ترسياس هنا يقابل أوديب فى مسرحية أندريه جيد ، من إيمانه المطلق بإرادة الإنسان . فإنه لايبصر فى الوجود إلا غير هذه الإرادة . إلا أنه يختلف عن أوديب جيد ، فى أنه عبثى أراد أن يوجه هذه الإرادة لتصنع شيئا لم يكن من ورائه هدف سوى أن يؤمن بهذه الإرادة ، ويدعو للإيمان بها ، وإن كانت دعوته الناس للإيمان بها لم تظهر فى المسرحية .

كان ترسياس امتدادا لبجماليون الخالق الفنان ، إلا أن بجماليون كان يريد بفنه أن يصنع زوجة له ، أما ترسياس فأنه كان يريد أن يصنع الوجود بطريقة يغلب عليها العبث . وفى كليهما تظهر رؤية الحكيم؛ وقناعته بالفن الفن حتى وأن أدى الى العبث . وإن كان الحكيم فى مسرحيته لم يرد ذلك عن عمد ، إذ يذكر «أنا أتحرك فى عالمين ، وأقيم تفكيرى على عمودين ؛ ولا أرى الإنسان وحده فى هذا الكون . إننى أومن ببشرية الإنسان ، وأرى عظمته فى أنه بشر ، له ضعفه ونقصه ، وعجزه وأخطاؤه ؛ ولكنه بشر يوحى اليه من أعلى»(1)

ومع أن المسرحية سارت فى هذا الاتجاه إلا أن شخصية ، ترسياس كانت أكبر مما قصد الحكيم ، بل إنها غطت على المأساة نفسها .

وعلى غير هذا الاتجاه سارت شخصية ترسياس فى مسرحية باكثير ، إذ أنه أراد رمزا للداعية الدينى المصلح الذى يقاوم الفساد الدينى ، ويدعو إلى الدين القيم : وكان ترسياس يقف فى وجه الكاهن الأكبر لأنه أراد أن يستخدم الدين فيما ليس له ، ويفترى على الله الإثم . وكانت هذه الشخصية ، بعيدة كل البعد عن

---

(1) مقدمة مسرحية أوديب الملك ، ص ٥١ .

شخصية ترسياس فى الأسطورة لا يربط بينهما سوى تداخلهما فى الأحداث مع أوديب .

أما ترسياس فى مسرحية « انت اللى قتلت الوحش » ، فأن على سالم يذكر أن « ترزياس هو نفسه ترزياس بنفس أبعاده المعروفة فى الأدب الاغريقى القديم »[1] وصحيح أنه احتفظ لترسياس بأبعاده القديمة ، إلا أن ترسياس هذا لم يكن سوى ضمير الشعب المصرى فى نظر على سالم ، وهو ليس قادرا على النبوءة فقط ، بل وقادرا أيضا على المواجهة ، وهو الباقى الذى يحمل القصة للتاريخ ، والذى يشهد العالم على بقاء طيبة .

***

ولم يبق من الشخصيات الرئيسية فى مسرحية سوفوكل سوى شخصية الكاهن . وهى شخصية لم تكن شخصية رئيسية فيها ، إنه برز لينقل صورة عن الشعب ، ويطالب أوديب بالعمل على إنقاذه مما يلاقى من كوارث أصابه بها الطاعون .

هذا الكاهن تركه الحكيم بنفس الصورة التى كان عليها ، وأضاف إليه التهمة التى وجهها أوديب سوفوكل إلى ترسياس . فان الحكيم وجه هذه التهمة إلى الكاهن ، وبدلا من مطالبته أوديب بقتل أو نفى كريون فى مسرحية « سوفوكل » فإنه فى مسرحية الحكيم كان يطالب بقتل ونفى كريون ، ومعه الكاهن .

وفى غير ذلك ليس هناك معلم واضح فى شخصية الكاهن ، هذا المعلم برز واضحا فى مسرحية باكثير ، إذ نقل إليه ما صنع الحكيم فى شخصية ترسياس . فإن الكاهن لوكسياس هو الذى دبر قصة الوحى ، واستمر فى تدبير مؤامراته

---

(١) مسرحية « انت اللى قتلت الوحش » ص ٢٤ .

يسعى وراء تحقيقها حتى تحققت جميعها . وهذا خلافا لما صنع ترسياس ، فإنه أطلق النبوءة تركها إلى أن فوجىء بها تتحقق .

وإذا كانت شخصية ترسياس الحكيم تدعو إلى الإعجاب ، فان شخصية لوكسياس لم تكن تدعو إلى ذلك . كانت الأحداث التى تنسب إليه فى المسرحية مبالغا فيها إلى حد كبير حتى لتدعو إلى رفض تقبلها ، أو التسامح معها ، ومع جودها بهذه الطريقة التى وضعها بها المؤلف .

وربما استفاد على سالم من هذه الشخصية ، فانه رسم شخصية الكاهن حور فيها بصورة المحرف ، ولكن بطريقة مقبولة ، إذ يجعله يعيش فى الواقع رمزاً للمفكرين التحريفيين الذين يوجهون الفكر حسب مصالحهم الشخصية .

ولم يبق بعد ذلك سوى شخصيات ثانوية ، وهى شخصية الجوقة وقد ابقاها الحكيم كما هى مسرحية سوفوكل ، وكذلك باكثير ، وان سماها الشعب بدلا من الجوقة .

وكانت هذه الجوقة أكثر حيوية وحركة فى مسرحية على سالم الذى سماهم الأهالى ، وجعل لبعضهم خصوصيات كأن يتحدثوا أفرادا ، وينقلوا بعض وجهات نظرهم ، وفى كثير منها سخرية من الحكيم ، وان غلبت عليهم فى النهاية قوة الدعاية لأوديب ، فجعلتهم لا يؤمنون بغير تصوراتهم ، حتى بعد أن عرفت حقيقة أن أوديب لم يقتل الوحش ظلوا يهتفون له ... أنت اللى قتلت الوحش .

وكانت شخصيتا الراعيين من الشخصيات الثانوية التى احتفظ بها الحكيم من مسرحية سوفوكل ولم يغير من معالمها شيئا . أما باكثير فأنه وضع الراعيين بصورة مغايرة لما فى مسرحية سوفوكل ، إذ سمى الراعى الطيبى نيقوس ، وجعل منه أداة لوكسياس ليسلم الطفل إلى الراعى الكورنثى بيتافوراس الذى كان هو أيضا أداة له ليعلم الطفل إلى بوليب .

وكان الجديد فيما صنع با كثير أن سماهما ، وكانا فى مسرحيتى سوفوكل والحكيم غفلا من الاسم . فهما مجرد نكرتين أو أداتين فى المسرحيتين لتحريك الحدث . واستخدمهما با كثير شهود النفى التهمه عن أوديب فى تحقيق ألغى منه عنصر المفاجأة ، وطال بدرجة مملة .

وغير با كثير أيضا من شخصية بوليب فلم يجعله فى خلفية المسرحية ، وإنما كان أحد شخصيات المسرحية .

ففى مسرحية سوفوكل والحكيم تأتى المفاجأة فى الحدث من الراعى الذى جاء يبلغ خبر وفاته ورسالة بُوليب وأهل كورنث لأوديب باختياره ملكا عليهم خلفا للايوس . بينما يستخدمه با كثير شاهدا لينفى عن أوديب تهمة القتل العمد لوالده والاقتران بأمه ، ويلق بالاتهام على لوكسياس . ولم ينس المؤلف أن يذكر بعد شهادة بوليب أنه يتنازل عن العرش لأوديب وكأنما كان ذلك محاولة من المؤلف للابقاء على الخبر الذى بلغه الراعى لأوديب بوصية بوليب بالملك له .

« بوليب » : يا شعب طيبة .. إنى أهديت لكم هدية أخرى أتقبلونها منى ؟

« الشعب » : حسبنا ما أهديتنا يابوليب ! إنا نشكر برك وكرمك ! ...

« بوليب » : يا شعب طيبة قد ترونى كبرت وهرمت . ومالى ولد يرثنى ، غير ملككم أوديب فهو ابنى وقد نزلت له عن عرش كورنث. وهؤلاء ممثلو شعبى يشهدون لكم بأن الشعب الكورنثى يوافق على هذا القرار ... (١)

وكان من بين مرافقى الملك الكورنثى الذى يشير إلى وجودهم هذا الحوار ، زوجة الملك ميروب . التى كان أوديب سوفوكل يخشى الاقتران بها . وأنباء

---

(١) مسرحية « مأساة أوديب » ص ١٧٣ — ١٧٤ .

الراعى أنها ليست أمه ولم تظهر فى مسرحية سوفوكل ، ولا فى مسرحية الحكيم. وأراد بها باكثير أن تخبر الشعب فى التحقيق الذى يجريه أوديب أنها هى التى علمته اللغز الذى يقتل به أبا الهول ، وهذا اللغز الذى علمها إياه الكاهن مخبرا أياها أن أبا الهول سيقتل أوديب إذا لم يهتد إلى حل اللغز .

وكان من بين هؤلاء المرافقين الملك أيضا ذلك الرجل الذى نال من أوديب قبل أن يغادر كورنث ، واتهمه بأنه لقيط .

هذا الرجل لم يذكر عنه سوفوكل اكثر من انه رجل اهان اوديب ، فى بعض مجامع اللو (١) . ويذكره الحكيم على انه شيخ اطلق لسانه الخمر (٢) . اما فى مسرحية باكثير فهو من رفاق شباب أوديب ويسميه « بونليس » ، وشهد بأن الكاهن أبلغه : أن وحى أبولون اختاره ليكشف هذا السر لاوديب (٣) .

لم يتوقف باكثير عند هذا الحد ، بل أضاف شخصيات على المسرحية ، وهذا ما لم يحاول الحكيم أن يصنعه . ومع أن باكثير أراد أن يصنع جديدا بهذه الشخصيات ، ويضيف تفسيرا جديدا للأسطورة ، إلا أنه زحم المسرحية بهذه الشخوص كما زحمها بالاحداث مما أخل بالعمل المسرحى ، وأفقده أهم مقوماته وهو التركيز والتكثيف .

كان من هذه الشخصيات شخصية الكاهن الذى كان يتخفى فى زى أبى الهول ، وشخصية الكاهن الذى كان يبلغ ترسياس بأخبار المعبد ، واخبار لوكسياس ،

---

(١) مسرحية أوديبوس ملكا ص ٢٢٣
(٢) مسرحية الملك اوديب ص ٥٩
(٣) مسرحية مأساة اوديب ص ١٤٧

وكذلك شخصية تيمون وصيفة جوكاستا التى لم تكن تعبر عن شىء سوى اشتراكها فى هذه الوحة التى صنعها المؤلف .

كان على سالم يختلف كثيرا عن باكثير فى خلقه لشخوص أضافهم إلى المسرحية مثل . أوالح رئيس الشرطة ، وأونح رئيس الغرفة التجارية ، وسنفرو المؤلف المسرحى ، وزوجه ، وطفله ، وصديقه كاعت ، وكذلك كاى صديق أوديب ، بالإضافة إلى المذيعة ، التى تظهر فى التلفزيون والناقد الكبير ماحى كاه ، وهذه الشخوص جزء من الحدث المسرحى ، وكذلك القضايا التى تعرض لها (١) مما أدى إلى تقبل هذه الشخوص وعدم إخلالهم بالعمل المسرحى .

***

---

(١) انظر الكتاب الثانى : الوظيفة بين الأسطورة والمسرح ، التمهيد

الفصل الثالث

« مصادر دينية »

وإذا كان كتاب المسرح اهتموا بالأسطورة الفرعونية واليونانية . فإن اهتمامهم بالموضوعات الدينية قد فاق أى اهتمام آخر ، إذ بلغ عدد المسرحيات التى استمدت أصولها من الينابيع الدينية سبع مسرحيات .

وكان تأثير العهد الجديد فى هذه المسرحيات تأثيرا هامشيا . أما التوراة فقد استمد توفيق الحكيم منها بعض الأحداث التى طعم بها إحدى مسرحياته ، بينما نال القرآن الكريم وتفسيراته الاهتمام الأكبر . لجميع هذه المسرحيات تأثرت به إلى حد كبير .

عالج هؤلاء الكتاب قصة أصحاب الكهف وسليمان الحكيم وصورة الشيطان والإنسان كما جاءت فى الإسلام . ونقلوا كذلك فكرة « فاوست » مصبوغة بصبغة إسلامية ، وهم فى ذلك متأثرين فى إبرازها بمعتقداتهم .

ويظهر ذلك واضحا فى مسرحيتى أهل الكهف سنة ١٩٣٣ ، وسليمان الحكيم ١٩٤٣ لتوفيق الحكيم ، ومسرحية عبد الشيطان سنة ١٩٤٥ لمحمد فريد أبى حديد ، ومسرحية أشطر من إبليس سنة ١٩٥٣ لمحمود تيمور ، ومسرحية دموع إبليس لفتحى رضوان سنه ١٩٥٥ ، ومسرحية هاروت وماروت (١) لعلى أحمد باكثير وكذلك مسرحية فاوست الجديد (٢)

* * *

(١) لم يذكر الناشر تاريخا لظهور المسرحية إلا أن وقوعها بعد مسرحية أبى اسرائيل يجعلها تأتى فى الترتيب الزمنى بعد مسرحية دموع ابليس .

(٢) مسرحية فاوست لم تطبع وإنما حصل الباحث على مخطوط منها من =

(أ)

تحدث القرآن الكريم عن أصحاب الكهف فى إيجاز واضح فى سورة الكهف[1]. ألهمت الآيات القرآنية توفيق الحكيم فى وضع الإطار العام لمسرحية أهل الكهف».

واستعان المؤلف بالشروح والتفسيرات لهذه الآيات. وكان أهم تفسير استقى منه الأحداث والجو العام للمسرحية هو تفسير الطبرى[2]، ثم تفسير الزمخشرى،[3] وتفسير البيضاوى[4].

وأهم هذه المصادر جميعا بالنسبة للمؤلف هو تفسير الطبرى فإنه أفاد منه فائدة كبيرة، إذ أنه جمع ما قيل من روايات حول أصحاب الكهف حتى بلغ حوالى اثنتى عشرة ألف كلمة، أى ما يعادل كتيبا، ومكنت هذه المادة المؤلف من أن يعيش فى جوهم ويمتلىء إحساسا بهم.

= الشريف خاطر المخرج بالبرنامج الثانى. وقد كتب على هذه النسخة تاريخ طبعها على الآلة الكاتبة فى ١٩٦٧/١٠/٨. وقد عرضت هذه المسرحية بالبرنامج الثانى قبل وفاة المؤلف.

(١) القرآن الكريم، سورة الكهف، الآيات ٩ — ٢٦

(٢) أنظر أبو جعفر محمد بن جرير الطبرى، جامع البيان فى تفسير القرآن، سنة ١٣٢١ هـ، القاهرة: المطبعة الميمنية، جـ ١٥، ص ١٢١، ١٤٣

(٣) أنظر محمود بن عمر الزمخشرى، الكشاف، سنة ١٣٢٤ هـ، القاهرة: المطبعة البهية المصرية، جـ ١، ص ٥٦٢ — ٥٦٧

(٤) أنظر، ناصر الدين أبو سعيد عبد الله عمر بن محمد الشيرازى البيضاوى، أنوار التنزيل وأسرار التأويل، سنة ١٣٢٠ هـ، القاهرة: مصطفى البابى الحلبى، جـ ٣، ص ٢٢١.

ولا يزيد ما كتب عن أصحاب الكهف فى التفاسير الأخرى عن أن يكون اختصارا لما رواه الطبرى، وإن كان الزمخشرى والبيضاوى قد أضافا إضافات قليلة على روايات الطبرى ، مكنت المؤلف أيضا من اختيار ما رآه ملائما منها . ولم يغفل المؤلف فى كل ذلك عن النص القرآنى ، فانه التزم به ، واستقى منه ألفاظا بعينها استخدمها فى حواره ومن المستبعد استفادة المؤلف من أى مصدر أجنبى آخر فى بناء مسرحيته وليس فى هذه المصادر الأجنبية التى تحدثت عن أصحاب الكهف مصدرا أقرب إلى التناول من كتاب «جيبون» «اضمحلال الإمبراطورية الرومانية وسقوطها» فقد تحدث عن أصحاب الكهف حديثا لا يعد جديدا على القارىء المسلم عامة .

وإذا قورن ما ذكره جيبون من أحداث عن أصحاب الكهف بإحدى الروايات التى يذكرها الطبرى فى تفسيره ، يظهر واضحا أنه استقى مادته من الطبرى .

يذكر الطبرى فى أحدى هذه الروايات أن الفتية فى هروبهم مروا بصاحب زرع وهو على مثل أمرهم ، وذكر أنهم التمسوا منه مأوى ، فانطلق معهم حتى آواهم الليل إلى الكهف ، فدخلوه ، فقالوا : نبيت ها هنا الليلة ، ثم نصبح إن شاء الله ، فترون رأيكم ، فضرب الله على آذانهم ، فخرج الملك فى أصحابه حتى وجدوهم قد دخلوا الكهف ، فكلما أراد رجل أن يدخل عليهم أرعب ، فلم يطق أحد أن يدخل ، فقال قائل : أليس لو كنت قدرت عليهم قتلتهم ؟ قال : بلى ، قال فابن عليهم باب الكهف ، ودعهم فيه يموتون عطشا وجوعا ففعل»(1)

ولا يزيد جيبون كثيرا على ذلك ، فهو يذكر أن سبعة من أشراف أفسوس

---

(1) الطبرى ، المرجع نفسه ، حـ ١٥ ، ص ١

هربوا من اضطهاد ملكهم ، و « اختبأوا فى كهف متسع فى سفح جبل قرب المدينة ، وهناك حكم عليهم الطاغية بأن يهلكوا فأعطى أوامره بأن يحكم قفل باب الكهف بحشد من الأحجار الضخمة ، وفى الحال راح التوام السبعة فى سبات عميق[1] .
ويذكر جيبون بعد ذلك ، أنه فى نهاية مدة نومهم « فان عبيد أدليوس Adoluis الذى ورث الكهف عن أسلافه ، أزالوا الحجارة لتمدهم بما يلزم لبناء مبنى ريفى »[2] وتكاد أن تكون هذه الصورة ترجمة لما يذكره الطبرى من أن الله « ألقى فى نفس رجل من أهل ذلك البلد الذى به الكهف ، وكان الجبل بنجلوس الذى فيه الكهف لذلك الرجل ، واسم ذلك الرجل أبو الياس — أن يهدم البنيان الذى على فم الكهف ، فيبنى به حظيرة لغنمه ، فاستأجر عاملين ينزعان الحجارة ، ويبنيان بها تلك الحظيرة حتى نزعا ما على فم الكهف حتى فتح الله عنهم باب الكهف[3] » .

وما أحدثه جيبون من تغييرات فى هذه الرواية هو استبدال استئجار أبى الياس لعاملين لهدم الكهف بعبيد أدليوس .

يلتقى اسم أدليوس بأبى الياس فى نطقهما . ولعل التقارب بينهما أكبر من التقارب بين اسم أخنوخ المعروف لدى العرب باسم إدريس ، أو باسم يونان

---

(١) Gibbon, E., The Decline And Fall of the Roman Empire, in Huthins ed., Great Books, 1952, Chicago : Encyclopeadia Britannica,. « p. 544 »

ترجم الكتاب أحمد نجيب هاشم ، سنة ١٩٦٩ ، القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ولكن دون أن تترجم هوامش الكتاب التى استخدمها البحث لذا فضلت الرجوع إلى الأصل .

(٢) المرجع السابق ، ص ١٣٤

(٣) الطبرى ، المرجع السابق ، ص ١٣٤ .

المعروف لدى العرب أيضا باسم يونس . ولا يمكن أن يوجد مصدر يخدم البحث فى معرفة أى الإسمين أصح ، إذ أن هذه الرواية إحدى الروايات الكثيرة التى رواها الطبرى ، واستند إليها جيبون دون أن يتمكن من معرفة أصلها . ولم يستند المؤلف إلى هذه القصة فى مسرحيته ، ولم يشر إلى الطريقة التى فتح بها الكهف ، ولم يكن محتاجا إلى ذلك ، فان الكهف لم يغلق مطلقا فى مسرحيته طوال نومهم .

ويمكن تحديد ما أخـــذه المؤلف من هذه المصادر من خلال الحدث والشخصية .

— ١ —

ويظهر الحدث واضحا من خلال اختيار المؤلف للمكان والزمان الذى عاشته الأحداث . فهو قد اختار مدينة طرسوس مكانا لأحداث المسرحية ، وهو بهذا خرج عن الرواية التى ذكرها الزمخشرى عن على بن أبى طالب ، من أن اسم مدينة أصحاب الكهف هو أفسوس(١) . وقد تابع هذه الرواية الكتاب المحدثون مثل جيبون(٢) ودائرة المعارف الإسلامية(٣) ، والموسوعة العربية الميسرة (٤) ، كما أن المؤلف بذلك قد استبعد أيضا رواية الطبرى ، التى تذكر أن اسم المدينة هو أفسوس(٥) . استند المؤلف فى اختياره هذا إلى

(١) أنظر ، الزمخشرى ، المرجع السابق ، ص ٥٦٥

(٢) Ibid.

(٣) انظر ، دائرة المعارف الإسلامية ، المرجع السابق ص ٤٥٥

(٤) انظر ، الموسوعة العربية الميسرة ، إشراف محمد شفيق غربال ، سنة ١٩٦٥ ، القاهرة : مؤسسة فرانكلين ، حـ ١ ، ص ٢٥٢

(٥) انظر ، الطبرى ، المرجع السابق ، ص ٢١٩

رواية أخرى ، ذكرها الزمخشرى ، وتابعة فيها البيضاوى من أنه قيل أن مدينتهم هى طرسوس[1] .

ولعل ما دفع المؤلف إلى هذا الاختيار ، هو أن مدينة طرسوس متواردة لدى العرب القدماء والمحدثين على السواء ، فهى ترتبط بتاريخهم القديم ، عندما كانت هذه المدينة تمثل الحدود بين العرب والروم ، ولازالت الجبال المسماة باسمها — طوروس — تمثل الحدود الحالية بين الأرض العربية وتركيا ، ولما كان المؤلف يريد أن يكتب تراجيديا اسلامية ، مرتبطة بالعرب ، لذا فقد أراد أن يحيطها بالجو المعروف لديهم ، دون أن يقحم على آذانهم اسما يبعد بتأثيره عما أراده لها .

وأما الكهف الذى اتجه إليه الفتية ، فإن المؤلف سماه « كهف الرقيم »[2] « وهذه التسميه ترجع إلى قبوله أن يكون اسم الجبل هو الرقيم . وقد اختلفت حول قوله تعالى « إن أصحاب الكهف والرقيم كانوا من آياتنا عجبا »[3] . ويذكر الطبرى روايات[4] مختلفة منها أن البعض يقول إن الرقيم اسم القرية ، وآخرون يذكرونه اسما للوادى الذى فيه أصحاب الكهف .

وقد فسر الضحاك قوله تعالى « إن أصحاب الكهف والرقيم » بأن الكهف

---

(١) أنظر ، الزمخشرى ، المرجع السابق ، ص ٢٦٤ ، البيضاوى ، المرجع السابق ، ص ٢١٩

(٢) المسرحية ، ص ٥

(٣) القرآن الكريم ، سورة الكهف ، من الآية (٩)

(٤) أنظر ، الطبرى ، المرجع السابق ، ص ١٢٢ — ١٢٣

غار فى الوادى والرقيم اسم الوادى(١) . ويرى آخرون أن المعنى به لوح ، أو حجرة أو كتاب ، كتبت عليه قصة أهل الكهف ، وذلك استنادا إلى قوله تعالى : « وما أدراك ماسجين × كتاب مرقوم »(٢) ، وقوله تعالى « ما أدراك ماعليون × كتاب مرقوم × يشهده المقربون »(٣) .

وذكر أيضا أنه اسم جبل أصحاب الكهف ، وإلى هذا استند المؤلف فى تسمية غاره بغار الرقيم ، ولم يقبل ما قيل من أن اسمه حيرم .

ويرتبط زمان المسرحية كذلك بالحدث إرتباطا كبيرا ، فان لهذا الزمن علاقة وثيقة بأحداثها ، فمن خلاله برزت فيه صورتان للأحداث ، صورة للعصر الذى عاش فيه أصحاب الكهف قبل نومهم ، والصورة الثانية للعصر الذى استيقظوا فيه ، وما استتبع ذلك من أحداث مرتبطة بهذا التغيير الزمنى .

وأخذ المؤلف من الطبرى صورة العصر الذى نام فيه أهل الكهف ، وهو عصر الملك دقيانوس ويسميه جيبون ديسيوس Dacuis الذى اشتهر بعصر اضطهاد المسيحيين .

ويظهر ذلك فى بداية المسرحية حين استيقظ مشلينيا ومرنوش ، فإنهما أخذا يتحدثان فى أمر المذبحة التى أعدها دقيانوس للمؤمنين بالمسيح ، ويذكران كيف فرا بدينهما منه إلى الكهف ، الذى دلهما عليه الراعى يمليخا ثالثهم ، وكان الحديث عن المذبحة يصبغ حوارهما وحركتهما ، مهد به المؤلف للإقناع بالأسباب التى أدت إلى لجوئهم للكهف .

---

(١) الطبرى ، ص ١٢٢ .
(٢) القرآن الكريم ، سورة المطففين ؛ الآية (٨ — ٩) .
(٣) القرآن الكريم ، سورة المطففين ، الآية (١٩ — ٢١) .

وكان اعتماد المؤلف فى تحديد أسباب ذلك على الطبرى ، وعلى ما يذكره القرآن الكريم ، من أن أصحاب الكهف كانوا من المؤمنين بالله الواحد ، كافرين بالشرك السائد بين أبناء قومهم ، فاعتزلوهم فرارا بدينهم إلى كهف بالجبل : «نحن نقص عليك نبأهم بالحق إنهم فتية آمنوا بربهم وزدناهم هدى ، وربطنا على قلوبهم إذ قاموا فقالوا ربنا رب السموات والأرض ، لن ندعو من دونه إلهاً لقد قلنا إذاً شططا ، هؤلاء قومنا اتخذوا من دون الله آلهة لولا يأتون عليهم بسلطان بين فمن أظلم ممن افترى على الله كذبا ، وإذ اعتزلتموهم وما يعبدون إلا الله فأووا إلى الكهف ينشر لكم ربكم من رحمته ويهيء لكم من أمركم مرفقا»(١) .

ويذكر الطبرى أن أهل العلم قد اختلفوا فى سبب مصير هؤلاء الفتية إلى الكهف الذى ذكره الله فى كتابه(٢) . ويفصل بعد ذلك فى بيان هذه الروايات ويذكر منها «أن الفتية كانوا على دين عيسى على الإسلام ، وكان ملكهم كافرا، وقد أخرج لهم صنما ، فأبوا ، وقالوا ربنا رب السموات والأرض لن ندعو من دونه إلهاً لقد قلنا إذاً شططا . فاعتزلوا قومهم لعبادة الله»(٣) .

وفى رواية أخرى تتوسع فى وصف اضطهاد دقيانوس للمؤمنين ، وكيف أنه كان يتتبعهم فى قرى الروم حتى انتهى به الأمر أن نزل قرية أصحاب الكهف فلما رأوا ما يحل بالمؤمنين من عذاب انطلقوا إلى الكهف مستخفين بدينهم»(٤). وهو فى هذه الرواية لم يذكر إذا كان أمرهم قد عرف أم لا ، ولكنه يورد

---

(١) القرآن الكريم ، سورة الكهف ، الآية ١٣ — ١٦

(٢) الطبرى ، المرجع السابق ، ص ١٢٣

(٣) المرجع نفسه ، ص ٢٢

(٤) انظر ، المرجع نفسه ، ص ١٢٤

ذلك صراحة فى رواية أخرى من أنهم اتجهوا إلى الكهف قبل أن يعرف أمرهم[1] . وهذا يتعارض مع النص القرآنى الذى يذكر أن الاضطهاد المباشر كان سبباً لاستخفائهم فى قوله تعالى « إنهم إن يظهروا عليكم يرجموكم أو يعيدوكم فى ملتهم ولن تفلحوا إذاً أبدا »[2] .

ويذكر الطبرى أيضاً فى رواية أخرى أن أحد أصحاب الكهف كان من حوارى السيد المسيح[3] وهو بهذا يخرج عصر الرواية عن عصر الملك دقيانوس

وقد حدد المؤلف المدة الزمنية التى نامها الفتية بثلاثمائة عام . وقد عرض ذلك حين خرج يمليخا ليرى غنمه ، وعاد سريعا لصاحبيه ، بعد أن تكشفت له حقيقة أنهم مكثوا فى الكهف ثلاثمائة عام :

« يمليخا : أتدرى كم لبثنا فى الكهف ؟

مرنوش : أسبوعا . (يمليخا يضحك ضحكات عصبية هائلة) شهرا على حسابك الخرافى

يمليخا : : (على نحو مخيف) مرنوش إنا موتى ؛ إنا أشباح

مرنوش : ما هذا الكلام يا يمليخا ؟

يمليخا . ثلاثمائة عام . تخيل هذا . ثلاثمائة عام لبثناها فى الكهف »[4]

استند المؤلف فى ذلك إلى ظاهر النص القرآنى « ولبثوا فى كهفهم ثلاثمائة

---

(١) انظر ، الطبرى المرجع السابق ، ص ١٢٦

(٢) القرآن الكريم ، سورة الكهف ، الآية ٢٠

(٣) الطبرى ، المرجع السابق ، ص ١٢٧

(٤) مسرحية أهل الكهف ، ص ٦٤

سنين وازدادوا تسعا قل الله أعلم بما لبثوا »[1] . وهو حين حدد المدة بثلاثمائة عام دون زيادة ، قبل بذلك ما يذكره الكازرونى من أن مدة لبثهم ثلاثمائة سنين وازدادوا تسعا إذا اعتبرت ثلاثمائة سنين قمرية لأن التفاوت بين ثلاثمائة سنين شمسية وثلاثمائة سنين قمرية تسع سنين قمرية »[2] ، وأخذ كثير من المفسرين بظاهر الآية فى تحديد المدة الزمنية التى قضاها أهل الكهف نياما ، وأجمعت على ذلك روايات الطبرى المتعددة باستثناء رواية واحدة ، كانت أكثر قبولا فى تفسير النص القرآنى وهى أن مدة مكث الفتية « لا يعلمه سوى الذى يعلم غيب السموات والأرض وليس ذلك إلا الواحد القهار »[3] . وإلى هذا استند عبد الحليم النجار مستدركا على دائرة المعارف الاسلامية من أن الله لم ينص على على المدة التى مكثوها قبل أن يعثر عليهم »[4].

ولم يعرف الفتية حين استيقظوا شيئا عن المدة التى مكثوها ، وكان هذا طبيعيا فليس من اليسير أن يدركوا حال يقظتهم شيئا عن حقوقها .

ولقد ذكر القرآن تساؤلهم فى هذا الصدد « وكذلك بعثناهم ليتساءلوا بينهم قال قائل منهم كم لبثتم قالوا لبثنا يوما أو بعض يوم ، قالوا ربكم أعلم بما لبثتم »[5] ولكى تتم عملية تعارفهم بواقعهم الجديد خرج أحدهم ليشترى لهم طعاما : « فابعثوا أحدكم بورقكم هذه إلى المدينة فلينظر أيها أزكى طعاماً ، فليأتكم برزق

(١) القرآن الكريم ، سورة الكهف ، الآية ٢٥
(٢) أبو الفضل الكازرونى ، هامش تفسير البيضاوى ، جـ ٣ ، ص٢٢٢
(٣) الطبرى ، المرجع السابق ، ص ١٢١
(٤) انظر ، عبد الحليم النجار ، دائرة المعارف الإسلامية ، ص ٤٥٦
(٥) القرآن الكريم ، سورة الكهف من الإية ١٩

منه وليتلطف ولا يشعرن بكم أحدا »(1) . استخدم جيبون هذا النص القرآنى فى عبارة تكاد تكون ترجمة له . فهو يذكر أن الفتية « بعد نومهم الذى ظنوه ساعات قليلة كان الجوع يعصرهم ، فقرروا أن يذهب واحد منهم ، هو يامبليشوس Jamblichus إلى المدينة فى تكتم شديد ليشترى لرفاقه طعاما »(2) وما أضافه جيبون على النص القرآنى هو أنه حدد اسم الرجل الذى طلبوا منه أن يذهب ليحضر لهم طعاما ، وهو يامبليشوس المعروف فى العربية بيمليخا وهذا أخذه جيبون عن الطبرى الذى يذكر أن الذى كان يقوم بشئونهم هو يمليخا ، وأنه خرج بعد يقظتهم ليأتى لهم بالطعام »(3) .

استخدم المؤلف أيضا هذه العبارة القرآنية فى حوار مسرحى ، وكان الحوار يدور بين مشلنيا ومرنوش . فلقد سأل مشلينيا مرنوش بعد يقظتهم « كم لبثنا ؟ فأجابه مرنوش بنص الجملة القرآنية « يوما أو بعض يوم » . ولقد وسع المؤلف هذا دائرة الحوار ليبين منطقية تصورها :

« مشلينيا » . كم لبثنا ها هنا؟

« مرنوش» : يوما أو بعض يوم

« مشلينيا » : من أدراك ؟

« مرنوش» : وهل تنام أكثر من هذا القدر ؟

« مشلينيا » : صدقت ..... (4)

---

(1) القرآن الكريم ، سورة الكهف من الآية ١٩

(2) Ibid.

(3) انظر الطبرى ، المرجع السابق ، ص ١٢٥ — ١٢٦

(4) المسرحية ، ص ٦٠

أراد المؤلف بهذا أن يترك الجو النفسى كما كانوا عليه قبل نومهم قائما بأبعاده بعد يقظتهم . أى تظل أحلامهم ومشاكلهم ورؤاهم هى ، حتى يعطى لنفسه الحرية فى تصور انفعالاتهم إزاء الواقع الجديد الذى يواجهونه .

كما أن المؤلف استخدم الآية الكريمة فى بناء موقف درامى أقامه ، ليكون وسيلة لتعرف أصحاب الكهف على واقعهم الجديد ، كما أنه وسيلة لتعرف الناس عليهم . لقد أحس أهل الكهف بالجوع ، واستخدم المؤلف ذلك ليجعل يمليخا يقطع حوارا لم يعجبه بينه وبين مرنوش ، فيخبره بأنه ذاهب تحت ستر الظلام، ليشترى لصاحبيه طعاما :

« مرنوش » : إلى أين أيها الراعى المتنسك ؟
« يمليخا » : (فى تردد) إنى ... إنى .. إنى .. أحس الجوع
ألا أذهب إلى المدينة تحت ستر الظلام أحضر طعاما لكما ولى(1)

يحرك المؤلف الموقف القرآنى تحريكا حيا ، يمتد فى حواره فتبدو داخل النص تلقائية صادرة من طبيعة الموقف حتى ليكاد التأثر بالأصل يستخفى ، فيرى بعد ذلك مرنوش يسير وراء يمليخا ويتابعه فى حديثه ويسأله إن كان معه نقود :

« يمليخا » : معى .
« مرنوس » : (وهو يدس يده فى جيبه) بل انتظر ! كانت معى أمس فيما أذكر دراهم من الفضة . أنها لم تزل فى جيبى ... خذ ...
(يمليخا يأخذ من النقود ويخرج) (2)

استخدم المؤلف أيضاً النص القرآنى « وترى الشمس إذا طلعت تزاور عن

---

(1) المسرحية ، ص ١٨ ، ١٩
(2) المسرحية ، ص ٢٠

كهفهم ذات اليمين وإذا غربت تقرضهم ذات الشمال » . (١)

وكان استخدام المؤلف لهذا النص استخداما فنيا ذكيا ، فهو قد جعل الكهف ملتفا بالظلام ، فأحاط الجو المسرحي برهبة تلائم الموضوع .

وحين استيقظوا ، وذهب يمليخا ليشترى لهم طعاما كان فى تصوره أنه يذهب فى جنح الظلام ، ولكنه تكتشف أن الشمس فى كبد السماء ، وأن الحرارة والضوء لا يدخلان إلى الكهف ، كأنما الشمس تميل عنه فى ذهابها وإيابها :

« يمليخا » : أنتما فى الظلام تنتظران الفجر والشمس فى كبد السماء .

« مرنوس » : أين هذا ؟

« يمليخا » : خارج الكهف ... ولقد عثرت بالباب ، فإذا هو دوننا ولا نعرف. ولكن ... شيء عجيب ... إن الحرارة والضوء لا يدخلان إلينا منه : كأنما الشمس تميل عنه فى ذهابها وإيابها ... (٢)

يفسر الطبرى ذلك ، بأن الشمس لو طلعت عليهم قبالتهم ، لأحرقتهم وثيابهم، أو أشحبتهم »(٣) .

وقد أراد المؤلف بهذا الموقف أن يمهد لتقبلهم حقيقة بقائهم فى الكهف ، فاستخدم تفسير الطبرى وهو إلى حد كبير تفسير يقترب من الواقع أضاف له المؤلف إيضاحا كبيراً .

وبعد عودة يمليخا إلى الكهف واكتشافه التغيير فى المدينة ، اعتقد أن المدة التى قضوها فى الكهف شهر .

---

(١) القرآن الكريم ، سورة الكهف ، الآية ١٧

(٢) المسرحية ، ص ٣٠

(٣) الطبرى ، المرجع السابق ، ص ٣٠

وعندما أنكروا عليه ذلك ، ذكر لهم قصة رجل كان مؤمنا بالله اعتصم فى غار فى مواجهة السيل ، فنام شهرا حتى انقطع السيل وهو لا يرى فى القصة عجبا، وتفسيره لذلك أن الجثث لا تفسد بالرطوبة ، وحين يحاول مرنوش التهكم بأنه ليس هناك مطر ولا رطوبة ، ذكر لهم أن ميل الشمس عن الكهف كان معجزة المسيح ، كى لا تؤذى حرارتها أبدانهم :

« يمليخا » : لعلنا مكثنا شهرا .

« مرنوش » : ويحك ! شهرا ؟ وأين كنا طول هذه المدة .

« يمليخا » : كنا نياما .

« مرنوس » : أهذا كلام عاقل ؟

« يمليخا » : ولم لا ؟ أنى سمعت من جدتى ومن والدتى وأنا صغير أن راعيا اعتصم بغار من سيل هائل وكان مؤمنا بالله ، وبالمسيح فنام شهرا ، حتى انقطع السيل ، فصحا ، وخرج سالما ، كما دخل ، دون أن يشعر بالزمن !

« مرنوس » : تلك أساطير عجائز .

« يمليخا » : إنى أومن بهذه الأسطورة ، ولا أرى فيها عجبا لقد قيل إن الجثث لا تفسد سريعا فى الغار لرطوبة المكان . فكيف والشهر ممطر ؟ وكيف وإرادة الله والمسيح تشاء النجاة لذلك المؤمن !

« مرنوش » : (نصف ساخر) وفى حالتنا هذه ؟ ما تقول أهو المطر والسيل؟ أم إرادة الله والمسيح ؟

« يمليخا » : فى حالتنا هذه كذلك ... ألم أقل أنى رأيت الشمس تميل عن الكهف على نحو عجيب؟أليس ذلك كى لا تؤذى حرارتها أبداننا؟

هى إرادة الله والمسيح شاءت هذه الأعجوبة لتنجى المؤمنين (١)

ومع أن مايذكره يمليخا كان غريبا عليهم ، فإنهم بدأوا يشكون فى أنهم مكثوا يوما أو بعض يوم ، إذ أنهم أخذوا يلاحظون أن أظافرهم وشعر لحاهم ورءوسهم قد طال :

« مشلينيا » : فى زمن إقامتنا فى الكهف . ألا تذكر أنى أتيته حليقا ؟ هأنذا الآن ولحيتى مرسلة وشعرى يتدلى ، ماتنبهت إلى ذلك إلا الساعة وأنا أحك رأسى بظفرى .

« يمليخا » : نعم ... نعم ... أنا كذلك لحظت وأنا أخرج قطعة الفضة للرجل أن أظافرى طويلة على هيئة لم أعهدها من قبل ! ومن يدرى لعل الرجل ارتاع من منظر شعرى المبعثر الأشعث ونحن هنا لانلحظ شيئا ولايرى أحدنا الآخر (٢)

استمد المؤلف هذا الموقف من الزمخشرى ، فى معرض تفسير قوله تعالى : « قالوا ربكم أعلم بما لبثتم » إن ذلك كان « إنكارا عليهم من بعضهم والله أعلم بمدة لبثهم ، كان هؤلاء قد علموا بالأدلة أو بإلهام من الله أن المدة متطاولة ، وأن مقدارها منهم لايعلمه إلا الله ، وروى أنهم دخلوا فى الكهف غدوة وكان انتباههم بعد الزوال فظنوا أنهم فى يومهم ، فلما نظروا إلى طول أظفارهم وأشعارهم ، قالوا ذلك (٣) .

---

(١) المسرحية ، ص ٣٢ ، ٣٣

(٢) المسرحية ، ص ٣١ ، ٣٢

(٣) الزمخشرى ، المرجع السابق ، ص ٥٦٤

وليوضح المؤلف تأثير الزمن على أصحاب الكهف بعد خروجهم منه ورؤيتهم الناس ورؤية الناس لهم لجأ إلى الطبرى ، فنى روايته توضيح وتفصيل ، فهو يذكر أن يمليخا « دنا من الذين يبيعون الطعام فأخرج الورق الذى كانت معه ، فأعطاها رجلا منهم ، فقال : بعنى بهذه الورق يا عبد الله طعاما ، فأخذها الرجل فنظر إلى ضرب الورق ونقشها ، فعجب منها ، ثم طرحها إلى رجل من أصحابه فنظر إليها ، ثم جعلوا يتطارحونها بينهم من رجل إلى رجل من أصحابه ، ويتعجبون منها ، ثم جعلوا يتشاورون بينهم ، ويقول بعضهم لبعض ، إن الرجل قد أصاب كنزا (١) وتمضى القصة كما يرويها الطبرى إلى أن أخذوه إلى رجلين صالحين ، وكانا يقومان بأمر المدينة ، فعرفا حقيقة أمره ، وأرسلوا للملكهم يخبرانه بخبر أصحاب الكهف ، لجاء لملاقاة الفتية . (٢)

أخذ المؤلف من هذه الرواية ما لاءمه منها ، ودعم به بناءه المسرحى ، وغاير فيها ما لا يخدم الإطار الذى أقام عليه أحداثه فبعد أن خرج يمليخا من الكهف رأى أمامه فارسا يلبس لباسا غريبا ، وكأنه صياد ، فأبرز له ما معه من فضة عارضا عليه شراء بعض صيده فما تبينه حتى امتلأ رعبا . ولكز فرسه ، يريد الركض ، فأمسك يمليخا بزمام الدابة ، وأوقفه ، وهو يلوح له بالنقود . وفى النهاية أخذ منه قطعة فى حذر ، وجعل يتأملها ، وهو يرقبه ، وإذا بالصياد يقول فى تلعثم وخوف وعجب ، وهو يقلبها بين أصابعه دقيانوس ! ضرب فى عهد دقيانوس ! ثم رفع رأسه متشجعا وقال له : أمعك من هذا كثير ؟ » فأخرج له كل ما معه : فقال أين وجدته ! » وعندما استفسره يمليخا عما يعنى من هذا القول قال الصياد : « إن هذه النقود قديمة ... هذا كنز ؟ ! ! » فحسب يمليخا أن بالرجل مسا

---

(١) الطبرى ، المرجع السابق ، ص ١٣٥

(٢) أنظر ، المرجع نفسه ، ص ١٣٦

فخطف منه قطعته ، ثم عاد إلى الكهف ليخبر زملاءه بما حدث (١) وهو لا يدرى أن الرجل قد ذهب ليخبر عنه : وبينما كانوا يتحادثون عن هذا الفارس ويتناقشون فى أمره ، إذا بأصوات خارج الكهف تقترب منهم ، كانت هذه الأصوات تنادى صاحب الكنز ، وتطلب منه الخروج إليهم ، وتصور أصحاب الكهف أنهم قد حوصروا ، فطلب منهم يمليخا أن يسلموا أنفسهم لله والمسيح :

« صوت ضجة خارج الكهف »

« يمليخا » : صه ، أتسمعان ؟

« مرنوش » : ماهذا أيضا ؟

« يمليخا » : مرهفا الأذن) هذا صوت أناس كثيرين ،

« مرنوش » : (ناهضا بقوة) ويلنا ؛ هلكنا ...

« مشلينيا » :هلكنا .

« مرنوش » : نعم . هؤلاء هم ولاريب رجال دقيانوس جاءوا يلتمسوننا أرأيت يا يمليخا ؟ أن هذا الفارس المخبول قد ذهب ودل على مكاننا ، ألم أقل لكم لاخروج قبل أن نستوثق من الأمان ؟ وأنت يامشلينيا الذى كنت على وشك الخروج .

(صوت الناس فى الخارج يقترب)

« الناس » : (صائحين فى الخارج) ياصاحب الكنز ... ابرز إلينا ياصاحب الكنز لاتخف : اخرج لنا ولا ولاتخف :

« مرنوش »: أى كنز ! ... من هو صاحب الكنز ؟ :

« يمليخا » : (يشير بالصمت هامسا) صه : صه :

(١) أنظر المسرحية ، ص ٣٠ ، ٣١

« مشلينا » : (همسا) . أخشى أن يدخلوا علينا .

« الناس » : (تقترب من باب الكهف) هذا كهف ! هذا باب كهف !

« فئة أخرى من الناس » : لكنه مظلم ! .. إنه مظلم ..!

« فئة أخرى » : احضروا المشاعل ؟ أوقدوا المشاعل .

«مرنوش» : (همسا) ما العمل ؟

«مشلينيا» : (همسا) إننا محاصرون !

« يمليخيا » : (همسا) فلنسلم أنفسنا لله والمسيح (١)

وبهذا الموقف يختتم الفصل الأول ، ليبدأ الفصل الثانى فى قصر الملك ، وكانت الأنباء قد حملت إلى غالياس مربى الأميرة ، نبأ أن كنزا من عهد دقيانوس ، مدفون بكهف الرقيم ، وكان يتحادث مع الأميرة عنه ، وحين يدخل الملك يحادثهم عن الأشباح التى رآها الصياد وصحبه ، إذ أنه بعد أن ذهب إلى الكهف مع الناس ، عاد يعدو على فرسه إلى القصر ، ليروى أنهم أبصروا ثلاث مخلوقات أشعارهم مدلاة ، ويلبسون ملابس غريبة ومعهم كلب عجيب المنظر فولوا منهم رعبا .

وأصبح الموقف بعد هذا يحتاج إلى وسيلة للتعرف عليهم ، ولقد استخدم المؤلف هنا ما ذكره الطبرى فى إحدى رواياته ، من أن رجلين مؤمنين كانا فى بيت الملك دقيانوس يكتمان إيمانهما ، اسم أحدهما يندروس واسم الآخر روناس ، فائتمرا أن يكتبا شأن الفتية أصحاب الكهف ، أنسابهم وأسماء آبائهم وقصة خبرهم فى لوحين من رصاص ، ثم يصنعا له تابوتا من نحاس ، ثم يجعلا التابوت فيه ، ثم يكتبا عليه فى فم الكهف ، بين ظهرانى البنيان ويختما على التابوت ، بخاتمهما ،

---

(١) المسرحية ، ص ٣٤ ، ٣٥

وقالا : لعل الله أن يظهر على هؤلاء الفتية قوما مؤمنين قبل يوم القيامة ، فيعلم من فتح عليهم ، حين يقرأ هذا الكتاب خبرهم ففعلا »[1] وفى رواية أخرى يتحدث فيها عن تأويل كلمة الرقيم ، وقول « أهل الأخبار أن ذلك لوح كتبت فيه أسماء أصحاب الكهف وخبرهم حين آووا إلى الكهف ، ثم قال بعضهم رفع ذلك فى خزانة الملك ، وقال بعضهم بل كان ذلك محفوظا عند بعض أهل بلدهم[2]

وحين خرج يمليخا من الكهف ليأتى بالطعام وشك الناس فى أمره « انطلقوا به إلى ملكهم وكان لقومهم لوح يكتبون فيه ما يكون فنظروا فى ذلك اللوح»[3].

استخدم المؤلف هذا فى مسرحيته فذكر كتابا لراهبين كتبا قصة أصحاب الكهف وأسماءهم وحين يتحدث الملك مع غالياس ، عما قرأه عنهم فى كتاب الراهبين ، وعما سمع ، فهو يخاطب نفسه « ثلاثة رابعهم كلبهم » وحين تسأله بريسكا إيضاحا ، يذكرها بقصة حدثها عنها — من قبل — لفتية من أشراف الروم هربوا بدينهم فى عهد دقيانوس ، ولم يعودوا ولبث معاصروهم ينتظرون عودتهم . وخلال هذا الحوار يذكر الملك أن يمليخا كان من بين الناس فى الغار ، قال عندما رآهم أنهم ليسوا أشباح موتى ، وذكر أن آباءهم وأجدادهم ، حدثوهم عن فتيين من أصحاب دقيانوس هربا منه ، ولحق بهما راع وكلبه ، وأنهم اختفوا ولكنهم سوف يظهرون فيما بعد[4] . وبهذا استخدم المؤلف هذه الرؤى القديمة ، لتكون أداة تعرف على قصة أهل الكهف

---

(١) الطبرى ، المرجع السابق ، ص ١٢٦

(٢) المرجع نفسه ، ص ١٢٢

(٣) المرجع نفسه ، ص ١٢٣

(٤) انظر المسرحية ، ص ٤٤

وليقيم منها موقفاً متوازنا ، يكون منه بعداً بين أصحاب الكهف ، والناس ، وبعدا آخر بين الناس وأصحاب الكهف ، هذا البعد كما أراده المؤلف وسيلة لخلق فجوة لا تمكن من اقتراب أحدهما من الآخر ، وليكون مسببا لعودتهم إلى الكهف بعد ذلك .

وحين عادوا إلى الكهف ثانية ، استخدم المؤلف ما ذكره الطبرى من أن الملك أمر « بجعل كهفهم مسجدا يصلى فيه وجعل لهم عيدا عظيما »[1] وذلك بأن جعل القوم يحتفون بسد باب الكهف ، فأقاموا مهرجانا دينيا عاما . وحين يسأل الملك الراهب عما إذا كان يضع أجسادهم فى التوابيت فإن الراهب يخبره بأنه لاحاجة لهم بالتوابيت :

« الملك » : ألا ترى أن نضع أجسادهم المقدسة فى توابيت ثمينة ؟

« الراهب » : كلا يامولاى ... فلنتركهم كما هم حتى يكون هناك فرق بين أولياء الله الصاعدين إلى السماء وبين البشر الماكثين فى الأرض . إنهم ليسوا فى حاجة إلى التوابيت فهم عما قليل يصعدون[2]

ولقد استخدم المؤلف هذا الحوار من موقف ذكره الطبرى ، بان الملك أمر أن يجعل لكل منهم تابوتا من الذهب ، فلما أمسوا ، ونام ، أتوه فى المنام ، فقالوا إنا لم نخلق من ذهب ولا فضة ، ولكنا خلقنا من تراب وإلى التراب نصير فاتركنا كما كنا فى الكهف على التراب حتى يبعثنا الله[3] .

---

(1) الطبرى ، المرجع السابق ص ١٣٧

(2) المسرحية ، ص ١٧٠

(3) الطبرى ، المرجع السابق ص ١٣٧

ولم يتوقف الحكيم فى الأخذ من مصادره عند هذا الحد ؛ وإنما تعدى ذلك إلى شخصيات المسرحية .

* * *

— ٢ —

اختار المؤلف من بين شخوص أهل الكهف ثلاث شخصيات ليكونوا أبطال مسرحيته . وهو يعتمد فى ذلك على الحرية التى تركها القرآن الكريم له ولغيره فى هذا التحديد ، إذ أن القرآن الكريم لم يحدد عددهم وتركه مطلقا بقوله تعالى : « سيقولون ثلاثة رابعهم كلبهم ويقولون خمسة وسادسهم كلبهم . رجما بالغيب ويقولون سبعة وثامنهم كلبهم قل ربى أعلم بعدتهم ما يعلمهم إلا قليل فلا تمار فيهم إلا مراء ظاهر ولا تستفت فيهم منهم أحدا »[1] .

يرد الطبرى هذا القول فى أحد أوجهه لتفسير هذا النص ، بأن الله سبحانه وتعالى « يخاطب نبيه صلى الله عليه وسلم ، ولا تستفت فيهم منهم أحدا ، يعنى من أهل الكتاب أحدا ، لأنهم لا يعلمون عدتهم وإنما يقولون فيهم رجما بالغيب لا يقينا من القول »[2] وكان بعض من المسلمين يردونهم الى سبعة ، وأن أهل الكتاب يرونهم ثلاثة ، وآخرون يرونهم خمسة ، وهذا ظاهر ما قيل من أن السيد والعاقب وأصحابهما من أهل نجران كانوا عند النبى صلى الله عليه وسلم ، فجرى ذكر أصحاب الكهف فقال السيد وكان يعقوبيا ، كانوا ثلاثة ورابعهم كلبهم ، وقال

---

(١) القرآن الكريم ، سورة الكهف ، آية ٢٢

(٢) الطبرى ، نفس المرجع السابق ، ص ١٤٠

العاقب وكان نسطوريا ، كانوا خمسة وسادسهم كلبهم ، وقال المسلمون كانوا سبعة وثامنهم كلبهم ، فحقق الله قول المسلمين ، وإنما عرفوا ذلك بأخبار رسول الله ﷺ عن لسان جبريل عليه السلام »[1] .

تضاربت الروايات فى هذا الصدد ، فذكر بعضهم أنهم ثمانية[2] ، كما يرتفعون فى بعضها الآخر إلى ثلاثة عشر رجلا[3] ، وإن كان الرأى الشائع لدى المفسرين أنهم سبعة ، فقد روى عن ابن عباس ، أنه كان يقول — مشيرا إلى الآية الكريمة « ما يعلمهم إلا قليل »[4] ، « أنا من أولئك القليل الذى استثنى الله ، كانوا سبعة وثامنهم كلبهم »[5] ويذكر الكشاف أنهم سبعة[6] ، والتزم المفسرين المتأخرين[7] بعد ذلك بهذا العدد .

ويبدو أن التزام المفسرين بهذا العدد مرجعه إلى المصادر السريانية التى تحدثت عنهم ، فقد تحدث عنهم أسقف ساروق السريانى جيمس (٤٥٧ — ٥٢١)(٨) ،

---

(١) الزمخشرى ، المرجع السابق ، ص ٥٦٥

(٢) انظر الطبرى ، المرجع السابق ، ص ١٢٤ ، ١٣٦

(٣) دائرة المعارف الإسلامية ، ص ٤٥٥ .

(٤) القرآن الكريم ، سورة الكهف ، الآية ٢٢

(٥) الطبرى ، المرجع السابق

(٧) انظر الزمخشرى ، الكشاف ، ص ٥٦٥

(٧) انظر البيضاوى ، المرجع السابق ، ج ٣ ، ص ٢٢١

(٨) Gibbon, Op, Cit, "P. 805"

وكان ميلاده بعدستتين من وفاة ثيودسيوس الثانى (١)،وإن كان لايستطاع الجزم بهذا التأثير،وربما كان مرد تحديدهم هذا إلى استنتاجهم الخاص،وبعد أن تكشفت لهم الثقافة السريانية دعمت هذا الاستنتاج ، التزموه،وقصة أهل الكهف معروفة فى الغرب باسم «نوام أفسوس السبعة » (٢) ويسميهم جيبون « النوام السبعة »(٣)

وأما عن أسمائهم فإن المؤلف لجأ إلى الزمخشرى ، وليس البيضاوى كما يذكر إسماعيل أدهم(٤) فالبيضاوى متأخر عن الزمخشرى، بما يمكن معه أن يقال إن البيضاوى قد استقى هذه الرواية منه ، وليس العكس .

وتنسب هذه الرواية إلى الإمام على ، من أنهم «كانوا سبعة نفر ، أسماؤهم يمليخا ومكشلينيا ومشلينيا ، هؤلاء أصحاب يمين الملك،وكان عن يساره مرنوش، دبرنوش وشادونوش ، وكان يستشير هؤلاء الستة فى أمره ، والسابع الذى رافقهم حين هربوا من ملكهم دقيانوس. واسم مدينتهم أفسوس،واسم كلبهم قطمير،(٥) والخلاف الوحيد بين هذه الرواية ورواية البيضاوى هو تغيير فى تركيب العبارة، وسبق اسم الكلب لاسم المدينة غير أن هناك خلافا كبيرا بين الأسماء فى هذه الرواية وبين الأسماء فى رواية الطبرى الذى يذكر أسماء لثمانية أشخاص(٦) .

اختار المؤلف من بين هذه الأسماء أخفها على السمع العربى ، وكانت الأسماء التى اختارها هى يمليخا ومشلينيا ومرنوش ليكونوا الشخصيات الرئيسية لمسرحيته وترك الأسماء الأخرى.وهو بتحديده لهذا الاختيار جعل بؤرة الأحداث تتمركز

---

(٢) Ibid

(٣) دائرة المعارف الاسلامية ، ص ٤٥٥ .

(٤) Ibid

(٥) اسماعيل أدهم ، المرجع السابق ، ص ١٥٨

(٦) الزمخشرى ، المرجع السابق،ص ٥٦٥

فى تكثيف حول هذه الشخصيات الثلاث . ولو أنه التزم بجعلهم سبعة كما فى رواية الزمخشرى ، أو ثمانية كما فى رواية الطبرى ، لتشتت قدرته على بناء المسرحية ، ولما أمكنه أن يجعل من كل منهم رمزا لفكرة واضحة ، ولتداخلت الأحداث والشخصيات بشكل لايسمح معه بنجاح العمل المسرحى .

ولقد خدمت رواية الزمخشرى المؤلف ، ليس فى اختياره الأسماء فحسب ، وإنما فى تحديد وظيفة شخصياته أيضاً فهو قد جعل من مشلينيا صاحب يمين الملك ومن مرنوش صاحب يسار الملك : غير أن المؤلف غاير من شخصية يمليخا فلم يجعله كما تذكر الرواية ، صاحب يمين الملك ، وإنما حول الاسم وجعله علما للراعى ورواية الزمخشرى لم تذكر اسما للراعى وكل ما ذكره عنه أنه هو السابع الذى رافقهم .

وكانت وسيلة تعرفه بهما فى المسرحية أنه بينما كان ميشلينيا ومرنوش يحاولان الهرب من وجه دقيانوس عرفهما الراعى وكان مسيحيا ، فقد رآهما من قبل فى ساحة مصارعة الثيران يحوطان الملك فى شرفته ، وحين طلبا منه ملجأ أخذهما إلى الكهف ، تبدى ذلك فعلا ذلك منذ بداية يقظتهما ، وقد أخذ مشلينا ومرنوش يتحادثان فى أمر المذبحة التى أعدها لهما دقيانوس وبينما هما كذلك رأيا شبحا يتخبط فى الظلام كان هذا الشبح هو يمليخا ، وأخذ الحوار يدور بينهما وبينه .

«مشلينيا» : من هذا؟

«يمليخا» : أنا الراعى يامولاى .

«مشلينيا» . تفقدناك الساعة .

---

(١) أنظر البيضاوى ، المرجع السابق ؛ ص ٢٢١

(٢) أنظر الطبرى ، المرجع السابق ص ١٢٤ ، ١٣٦

«يمليخا» : قمت أتلمس الطريق إلى الباب فلم أهتد اليه :

«مشلينيا» : أقعد بجوارنا . منذ قدتنا إلى هذا الكهف وأنت صامت ... كأنك لا تأنس بنا .

«مرنوش» : ما اسمك أيها الراعى ؟

«يمليخا» : اسمى يمليخا يامولاى .

«مشلينيا» : لماذا تدعونا دائما يا مولاى ؟

«يمليخا» : وبماذا أدعو صاحب يمين الملك وصاحب يساره .

«مرنوش» : عجبا ! ... أنباك أننا صاحبا الملك ؟

«يمليخا» : وهل يجهل الوزيران ؟

«مشلينيا» : رأيتنا من قبل ؟

«يمليخا» : كثيرا ...

«مرنوش» : أين ؟

«يمليخا» : بمدينه طرسوس ، فى ساحة مصارعة السباع كنتما تحوطان بالملك فى شرفته، والأنظار ترمقكم، والشفاه تهمس؟ هذا الملك وهذان مشلينيا ومرنوش .

«مشلينيا» : عرفتنا إذن ساعة جئناك نعدو نسألك ملجأ ومخبأ .

«يمليخا» : لم أتبينكما أول الأمر . لكنى سمعت أحدكما يقول لصاحبه . . إنهم فى إثرنا يامرنوش فلنسرع، فنبهنى الاسم من ساعتى . فتركت غنمى وجئت بكما إلى كهف الرقيم » (١)

التزم المؤلف أيضا بالنص القرآنى فى اختياره للكلب، ليكون مصاحبا لأهل الكهف ، وأسماه قطمير ، مستمدا ذلك الاسم من الزمخشرى (٢) ، الذى يذكر

---

(١) المسرحية ، ص ٧ ، ٨ .

(٢) الزمخشرى ، المرجع السابق ، ص ٥٦٥ .

أن اسم الكلب هو الرقيم ، ودليله على ذلك قول أمية ابن ابي الصلت :

وليس بها إلا الرقيم مجاورا والقوم فى الكهف هجد

وإلى هذا يستند كل من سمى الكلب بالرقيم[١]، أما أن اسم الكلب حران وهو ما يذكره الطبرى فى إحدى رواياته[٢] فلا يجد له صدى كبيرا فيمن يتعرضون لتسمية الكلب. ولقد ذكر أيضاً فى احدى رواياته أنه لم يكن كلبا، وانما كان طباخا لهم تبعهم[٣] ، وإلى ذلك استند أيضاً من أنكر وجود الكلب، وعده من اختراعات محمد (صلعم)[٤]

ولقد حدث خلاف حول صحبة الكلب لأصحاب الكهف فذكر أنه كلب صيدهم وأنه تبعهم الى الكهف [٥] .

ويذكر البيضاوى أنه كلب مروا به فتبعهم فطردوه ، فأنطقه الله فقال : أنا أحب أحباء الله فناموا وأنا أحرسكم [٦].

ولم يستند المؤلف إلى أى من ذلك فى تحديد سبب وجود الكلب ، وإنما استند إلى رواية أخرى يذكرها البيضاوى من أنه « كلب راع مروا به فتبعهم[٧]» بنيت العلاقة بين أصحاب الكهف وبين الكلب فى المسرحية على هذه الصورة نفسها كما أن المؤلف استخدم الصورة التى رسمها القرآن للكلب فى قوله تعالى : « وكلبهم باسط ذراعيه بالوصيد »[٨] ويظهر فى بداية المسرحية « كهف مظلم »

---

(١) المرجع نفسه

(٢) القرآن الكريم ، سورة الكهف ، من الآية ١٨ .

(٣) Ibid, "P. 850".

(٤) انظر ، الطبرى ، المرجع السابع ، جـ١٥ ، ص ١٢٢ .

(٥) انظر ، المرجع نفسه .

(٦) Ibid

(٧) انظر ، الطبرى ، المرجع السابق ، ١٢٥ ، ١٢٦ .

(٨) البيضاوى ، المرجع السابق ، ص ٢١٩

لا يتبين فيه غير طيف رجلين قاعدين القرفصاء ، وعلى مقربة منهما كلب باسط ذراعيه بالوصيد .(٢)

ولقد ربطه المؤلف — كما فى رواية البيضاوى — بالراعي ربطا حياتيا، وأقام بينهما وحدة عاطفية ، فليس للراعى فى هذا العالم سوى كلبه، وحين يسأله صاحباه عما إذا كان لديه أهل تكون إجابته أنه ليس له سوى قطمير .

« مرنوس » : هل لك أهل يا يمليخا .

« يمليخا » : ليس لى إلا قطمير .

« مشلينيا » : ومن هو قطمير .

« يمليخا » : (يشير إلى الكلب) كلبى هذا ...(١)

وجعل المؤلف له وحدة لها وضعها القائم بذاته ، وإن كانت مرتبطة تمام الارتباط بالراعى كما وجه له المؤلف اهتماما كبيرا بما يمكن معه أن يعد إحدى الشخصيات الرئيسية فى المسرحية ، يعيش فيها نفس الصراع النفسى الذى يعيشه أصحاب الكهف فى مواجهتهم لعالمهم الجديد، وتنعكس عليه صورة العالم كما يراها الراعى . وبهذا الارتباط بين يمليخا وكلبه تأكد وجود الكلب وضرورته فى العمل المسرحى . ويمكن تبين ذلك بصورة أوضح عند دراسة الجزء الخاص بالوظيفة فى الكتاب الثانى .

كانت هذه هى الشخوص التى استمدها المؤلف من النصوص ، وكانت هناك شخصيات أخرى قام المؤلف بإبداعها وإضافتها إلى صلب مسرحيته ، ولم تكن

---

(٤) المسرحية ، ص ٥

(٤) المسرحية ص ٥

النصوص لتسمفه فى ذلك . كما أنه غير فيما لزم من تغيير فى أحـــد الشخوص المذكورين فى صلب رواية أهل الكهف ، وكانت هذه هى شخصية الملك الذى استيقظ أهل الكهف فى عهده .

ذكر الطبرى أن اسم هذا الملك ثيذوسيس(١) وهو نفس الاسم الذى تذكره المصادر الغربية(٢) . باسم ثيودسيوس الثانى (٤٠٨ — ٤٥٠) .

ولم يأخذ المؤلف بهذا الاسم ولو أنه سماه به ، للزم أن يلتزم بتحديد الزمن الذى نام فيه الفتية بمائة وسبع وثمانين سنة(١) ، وهى الفترة بين حكم هذا الملك وبين دقيانوس الملك الذى نام فى عهده الفتية . ولما لم يأخذ المؤلف بهذا التحديد الزمنى ، فإنه لم يوقع نفسه فى الخلط التاريخى لو استخدمه بهذا الاسم . هذا فضلا عن أن شخصية ثيوسيوس واضحة فى التاريخ وكان عليه أن يلتزم بها ، بينما هو لم يكن فى حاجة إلى ذلك ليقيم صورة يبدعها للملك يكون فى اختيار صورة شخصيته . لذا فإنه وضعها بلا إطار تاريخى حتى لا يحصر نفسه داخله .

ومن هنا كانت شخصيته بلا معالم واضحة ، يمثل شخصية عامة لا تمثل رجلا بعينه بقدر ما تمثل ملكا ، أى ملك ، ليس فيه ما يميزه عن غيره من الملوك . وقد أفاد عدم اختيار اسم تاريخى لاعطاء المؤلف فرصة الحرية فى اختيار لون حياته الأسرية فهو ملك توفيت زوجته وتركت له ابنه ، وكان اسم هذه الفتاة بريسكا . وليس لهذا الاسم سند تاريخى أيضا .

---

(١) الطبرى ، المرجع السابق . ص ٤٧٦ .

[٢] Ibid. « p . 544 . »

(٣) دائرة المعارف الإسلاميه ص ٤٧٦ .

أضاف المؤلف شخصية بريسكا على أحداث المسرحية وتعد هذه الشخصية من أهم الشخصيات التى ابتدعها المؤلف ليقيم عليها أبناء مسرحيته . وقد أراد أن يمثل بها الحاضر ، وربطها بشخصية مشلينيا ، هذا فضلا عن أنه جعل لها صورة مزدوجة التقت فيها صورة بريسكا ابنة دقيانوس مع بريسكا هذه ، وأقام على هذه العلاقة عقدة المسرحية بالصورة التى أرادها .

ولقد ربط المؤلف بينها وبين شخصية أخرى هى شخصية غالياس ، وهى شخصية مضافة على المسرحية ولا سند لها فى الروايات التى تناولت أصحاب الكهف ، واستمد أصولها من المسرح الغربى ، وبالذات من فن شكسبير ، فإنه قد رسمها شخصية تبعث على خلق الإحساس بالمفارقه الذهنية التى تثير الضحك، وهى تقترب من شخصية والد أوفيليا فى مسرحية هملت » شخصية محافظة شديدة الإيمان بالعقائد المتوارثة إيمانا أعمى ، وهى تنقل هذا الإيمان بصورته الميتافيزيقية إلى من حولها ، ولقد دعم نزعة الإيمان بالنبوءة لدى بريسكا وساهم فى الايحاء بنهاية المسرحية .

ويبدو من هذا أن المؤلف التزم بالدورة الاسلامية لرواية أصحاب الكهف كما تثار فى العقل المسلم ، غير أن قدرة المؤلف الإبداعية مكنته من أن يقيم فوق ذلك الهيكل القديم بناء دراميا جديدا ، قدم فيه صورة الاضطهاد القديم للمسيحيين ولجوء الفتية إلى الكهف فى عالم جديد كل الجده .

ولقد تابع الحكيم هذا الصنيع أيضا فى مسرحية سليمان الحكيم .

(ب)

التفت فى مسرحية « سليمان الحكيم » «لتوفيق الحكيم» مصادر ثلاثة، استقى

منهما المؤلف مادة مسرحية مزج بينهما مزج عارف بفن المسرح فجعل منها وحدة واحدة فى عمل مسرحى متكامل .

هذه المصادر الثلاثة هى « القرآن الكريم » ، و « التوراة » ، و « ألف ليلة وليلة » (١) .

(١)

اعتمد المؤلف فى إقامة بناء مسرحيته على قوله تعالى فى حديثه عن سليمان : «فسخرنا له الريح تجرى بأمره رخاء حيث أصاب والشياطين كل بناء وغواص وآخرين مقرنين فى الأصفاد هذا عطاؤنا فامنن أو مسك بغير حساب» ، (٢) هذا سليمان الذى كان جنوده من الإنس والجن «وحشر لسليمان جنودة من الجن والانس فهم يوزعون » (٣)

ولم يأخذ المؤلف مادته من النص القرآنى فقط ، وانما لجأ أيضاً إلى كتب التفسير التى أعانته كثيرا . وكان منطلقه فى تسيير أحداثه ماذكره أحدهم من أن سليمان بعد أن حج البيت الحرام، (٤) خرج من مكة صباحاً ، فوافى صنعاء وقت الزوال وذلك فى مسيرة شهر فوافى أرضاً أعجبته الا أنهم لم يجدوا ماء » . واعتمادا على هذه الروايه ، جعل المؤلف مكان أحداث المنظر الأول صنعاء، وكان سليمان يبحث بعد وصوله إليها عن الماء . ومهد هذا البحث لإبراز العلاقة بين سليمان والهدهد

---

(١) عولج ما يختص بما استقاه المؤلف فى هذه المسرحية من ألف ليلة وليلة فى الفصل الخاص بالمصادر الشعبية . ص ٣١٤

(٢) القرآن ، سورة ص ، الآيات (٣٦ ، ٣٩)

(٣) القرآن الكريم ، سورة النمل ، الآية (١٧)

(٤) النيسابورى جـ ١٩ ص ٩٥ .

التى وردذكرها فى القرآن الكريم « وتفقد الطير فقال مالى لا أرى الهدهد أم كان من الغائبين » (1) ويرد أحد المفسرين ذلك إلى أن سليمان بعد أن وافى أرض صنعاء، ولم يجد ماء «أرسل الهدهد ليعرف مكان الماء » (2) وضح ذلك فى رواية تذكر «أن سليمان نزل منزلة فى مسير له ، فلم يدر مابعد الماء، قالوا الهدهد وذلك حين تفقده (3) »وقيل فى رواية أخرى : ان سليمان عليه السلام كان ، إذا خرج من مجلسه ، عكفت عليه الطير ، وقام الجن والانس ، حتى يجلس على سريره ، الذى كان يجلس فيه ، فتفقد الطير ، وكان فيما يزعمون ، يأتيه يوماً من كل صنف من الطير طائر ، فنظر فرأى من أصناف الطير كلها حضره ، فقال مالى لا أرى الهدهد (4)

اختار المؤلف موقف سليمان هذا من الهدهد ، وهو قدرة الهدهد على معرفة موضع الماء ، فأظهر الكاهن صادوق ، والوزير آصف بن برخيا فى المسرحية وهما يبحثان عن الهدهد ، ويعرف منهما أن سليمان أمر آصف باطلاقه فى الضحى ليعرف لهما موضع الماء ، ولكنه لم يعد «وفى بحثهما عنه أخبرهما راع أنه أبصر الهدهد ، وهو آت من جهة البحر، فرآه قد انحط إلى جوار هدهد آخر فوق شجرة قريبة منهما ، ثم طارا معا فقرر الوزير والكاهن أن يدعا أمره إلى الملك .

« صادوق » : ألم تجده خلف هذه الرمال ؟

« آصف » : لم أر له أثرا . . .

« صادوق » : لعله فوق هذه الشجرة .

---

(1) القرآن الكريم ، سورة النمل ، الآية (20)

(2) النيسابورى ، المرجع السابق ، ج 19 ، 93 .

(3) الطبرى ، المرجع السابق ، ج 19 ، ص 18 ، انظر النيسابورى المرجع السابق ج 19 ، ص 95

(4) الطبرى ، المرجع السابق ، ج 19 ، ص 81 .

«آصف» : لقد ضعف بصرك يا صادوق .. . إنها شجرة جرداء لاتخفى شيئا .. .

صادوق : ماذا جرى إذن لذلك الهدهد اللعين ؟ !

آصف : لست أدرى ! ...

صادوق : متى أمرك سليمان باطلاقه ؟

آصف : فى الضحى وقد تراءى لنا الشاطىء ...

صادوق : لعله ضل عن موضع الماء فى هذه الفيافى الشاسعة !...

آصف : إذا ضل عن موضع الماء فإنه لايضل عن موضعنا نحن . . . لماذا لم يعد إلينا حتى الساعة ... !...

صادوق : أتدرى لماذا ؟ . . . لقد تذكرت الآن. . . ألم يقل لك هـذا الراعى الذى استقبلنا عند المرسى ... لقد أبصر الهدهد وهو آت من جهة البحر ... ورآه قد انحط إلى جوار هدهد آخر فوق هذه الشجرة . . ثم طارا معا ؟ . :

آصف : أمره إذن إلى الملك سليمان ؟ ..

صادوق : أين هذا الملك ؟ ..

آصف : صه ! .. إنه خلفك ولا تراه ! ..»[1]

* * *

لم يكن المؤلف يريد أن يدع شيئا مما ذكر عن سليمان دون أن يخبر به فى مسرحيته حتى ماسمعه سليمان عن النملة وهى تقول : «يأيها النمل ادخلوا

---

(١) توفيق الحكيم : مسرحية سليمان الحكيم (بدون تاريخ) ، القاهرة : مكتبة الآداب ، ص ٢٢ — ٢٣

مساكنكم لا يحطمنكم سليمان وجنوده وهم لا يشعرون »[٢] وكما يذكر القرآن الكريم أنه تبسم ضاحكا من قولها، يظهر سليمان فى بداية المسرحية ضاحكا. ويخبر آصف صادوق بأن سليمان خلفه فينظر إليه فيجده مستغرقا فى هذا الضحك، فيظنه يسخر منه، فيأمره أن يصغى إلى هذه النحلة التى تصيح ولا يسمعون صياحها. ويأمر الملك آصف أن يذهب فيخبر جنوده بما قالت النمله. وحين يسأله آصف عما قالت يجيبه بالآية الكريمة :

سليمان : « يرفع رأسه » إذهب يا آصف إلى جنودك، واخبرهم بما قالت . .
آصف : « كالمخاطب لنفسه » قالت ماذا ؟

(صادوق يضحك فى كمه من آصف)

سليمان : « يرفع رأسه » عفوا وصفحا .. عفوا، صفحا يا أصحابى .. نسيت أنكم ثقال السمع .. آه لو أعطينا القدرة على سماع كل ما فى الكون من أصوات ؟ .. أنها تقول :
(يأيها النمل ادخلوا مساكنكم لا يحطمنكم سليمان وجنوده وهم لا يشعرون) ..
صادوق : إنك لتعرف لغة النمل والطير، وتحكم الجن والانس ..
سليمان : هذا من فضل ربى[١]

• • •

يعود سليمان بعد ذلك ليسأل عن الهدهد، فيخبره آصف بأنه قد عاد،

---

(١) المسرحية، ص ٢٤، ٢٥ .
(٢) القرآن الكريم، سورة النمل، الآية (١٨)

فيطلب منه أن يحضره إليه متوعدا إياه بالعذاب الشديد ، وكان تعبيره عن ذلك مستمدا من قوله تعالى « لأعذبنه عذابا شديدا أو لأذبحنه أو ليأتيني بسلطان مبين »[1] ثم يطلب إحضاره .

آصف : (يعود) أيها الملك ! .. أيها الملك ! ..

سليمان : ماذا تريد يا آصف ؟ . .

آصف : الهدهد قد عاد ..

سليمان : لأعذبنه عذابا شديدا .. جئني به . .[2]

ويدخل أحد أتباع آصف حاملا الهدهد تفوح منه رائحة العطر . ويدور حوار بين سليمان والهدهد ، لانسمع فيه بطبيعة الحال ما يقول الهدهد ، ولكنه يعرف ما يقوله من خلال ترديد سليمان لقوله . ويذكر الهدهد له : أنه انحط بجوار هدهد آخر قاده إلى مملكة سبأ .

أخذ المؤلف قيادة الهدهد الآخر لهدهد سليمان إلى أرض سبأ مما يذكره بعض المفسرين من أنه « رأى هدهدا واقعا فانحط إليه فتواصفا وطار معه لينظر ما وصف ، ثم رجع بعد العصر وحكى ما حكى »[1]

أدار المؤلف الحوار بين سليمان والهدهد بذكاء مستمدا من الموقف القرآني الذي يقول « فمكث غير بعيد فقال أحطت بما لم تحط به وجئتك من سبأ بنبأ يقين * إني وجدت امرأة تملكهم وأوتيت من كل شيء ولها عرش عظيم * وجدتها وقومها يسجدون للشمس من دون الله وزين لهم الشيطان أعمالهم فصدهم

---

(١) القرآن الكريم ، سورة النمل الآية (٢١)

(٢) المسرحية ، ص ٢٦

(٣) البيضاوي ، المرجع السابق ، ج ٤ ، ص ١١٥

عن السبيل فهم لا يهتدون »[1] ، تناول المفسرون هذا العرش بالوصف ، فحكوا عن عظيم شأنه ، وأنه كان مكعبا ثلاثين فى ثلاثين فى ثلاثين أو ثمانين ، وكان من ذهب وفضة مكللا بأنواع الجوهر »[2] ولم يفصل المؤلف فى وصف العرش استنادا إلى أن تصميمه من عمل المخرج ، وليس من عمل المؤلف ، واكتفى باعطاء صورة عامة عن عظمة هذا العرش متأثرا بوصف الطبرى له من أن « عرشها سرير من ذهب قوائمه من جوهر ولؤلؤ »[3] .

تدخل آصف وصادوق فى الحوار الدائر بين سليمان والهدهد فى المسرحية مما أخرج الحوار عن الجمود فيما لو ترك سليمان يتحدث بمفرده .

« سليمان » : للهدهد) أين كنت ؟ وأين موضع الماء الذى أرسلتك تبحث عنه وتدلنا عليه ؟ .. أجب ولا تخفض رأسك وذنبك؟ .. خبرنى : ما حجتك وما عذرك ؟ .. (يشمه) آه .. ما هذا العطر العجيب الذى ينبعث من ريشك أخبرنى بالصدق .. ماذا تقول ؟ .. ذلك الهدهد الآخر الذى حططت إلى جواره .. قادك إلى أين ؟ .. يا العجب .. ياللعجب ؟ ..

(صادوق وآصف يتابعان الحديث فى اهتمام)

صادوق : أين قاده أيها النبى ؟ .

---

(١) القرآن الكريم ، سورة النمل ، الآيات (٢٢ — ٢٤)
(٢) النيسابورى ، المرجع السابق ، ج ١٩ ص ٩٧ ، انظر البيضاوى ، المرجع السابق ج ٤ ص ١١١
(٣) الطبرى ، المرجع السابق ، ج ١٩ ، ص ٧٤

سليمان : صه ... صه . . . لاتقطعوا حديثه . . . تكلم أيها الهدهد ؟ . . .
امرأة جميلة تحكمهم وأوتيت من كل شيء يزهو به الملوك ، ولها
عرش عظيم من ذهب وفضة مكلل بالجواهر...

آصف : أين هذة البلاد أيها الملك ؟..!

سليمان : صه ... دعه يخبرنى ... أجب ... من هى ؟. .. ملكة سبأ ؟

صادوق: سبأ ؟ !. ..

آصف : لا علم لى بخبر هذه البلاد ...

« سليمان » : أجب أيها الهدهد ! ... ماذا ... يمجدون الشمس (١) .

غضب سليمان ، واستنكر فى المسرحية تمجيدهم للشمس تماما كما غضب فى القرآن . وتابع المؤلف بعد ذلك القرآن فى مسرحيته ، فأن سليمان بعد أن سمع قول الهدهد « قال سننظر أصدقت » ، ويطلب من صادوق أن يكتب كتابا باسمه يدعو فيه ملكة سبأ إلى المجىء ، وعرض أمرها عليه . وهو نفس ما يذكره القرآن « قال سننظر أصدقت أم كنت من الكاذبين « اذهب بكتابى هذا فألقه إليهم ثم تولى عنهم فانظر ماذا يرجعون (٢)

***

تظهر ملكة سبأ بعد ذلك مجتمعه برجال دولتها ، ويذكرها المؤلف باسم بلقيس ، وهو الاسم الشائع لها فى المصادر الإسلامية(٣) ، وقد قيل أن اسمها

---

(١) المسرحية، ص ٢٦ ، ٢٧

(٢) القرآن الكريم ، صورة النمل (٢٧ — ٢٨)

(٣) الطبرى ، المرجع السابق ، جـ ٢٠ ، ص ٨٦

تلقمة يقال لها بلقيس (١) . ولا تورد التوارة ولا القرآن الكريم اسما لها .

وكانت الخلفية وراء هذا الاجتماع هى الموقف القرآنى الذى يتحدث عن ملكة سبأ ، وأنها جمعت رجال دولتها ، وأنها « قالت يأيها الملأ افتونى فى أمرى ما كنت قاطعة أمرا حتى تشهدون ، قالوا نحن أولو قوة وأولو بأس شديد الأمر إليك فأنظرى ما تأمرين (٢)

رسم المؤلف المنظر من هـــذا الموقف ، وحدد من خلاله مكان الحوار والشخصيات المتحاورة ، فأظهر فى المنظر ملكة سبأ فى قاعة عرشها يحف بها وزراؤها ورجال جيشها ويجلس عند قدميها الأمير منذر الذى لم يذكر القرآن شيئا عنه .

كان الحوار يدور بين الملكة ورئيس الجيش والوزير الأول . أما بقية الرجال فهم شخصيات ثانوية صامتة فى المنظر ، وكان هذا الاجتماع هو الثانى ، فقد أراد المؤلف أن يتحاشى الاستغراق الزمنى بين المناقشة التى تمت بينهم وبين عودة الرسل من عند سليمان . وهى هنا تجمعهم لتعرف رأيهم فيما عرضته عليهم من رسالة سليمان فى الاجتماع السابق ، وقد تركتهم ليتدبروا الأمر فيما تصنع .

وظهر انقسامهم إلى قسمين ، فبعضهم يرى أن يحاربوا سليمان ولا يزعنوا له ، فهم أولو بأس شديد وقوة ، يتزعم هذا الرأى قائد الجيش بينما كان البعض — وعلى رأسهم بلقيس يؤيدها فى وزيرها — يحبذون استخدام

---

(١) أبو الفداء (الحافظ بن كثير الدمشق) البداية والنهاية ، سنة ١٩٦٦ ، بيروت : مكتبة دار المعارف ، ج ١ ، ص ٢١

(٢) القرآن الكريم ، سورة النمل ، الآيات (٣٠ — ٣٣)

القوة . وقد أظهر المؤلف الملكة فى هذا بالصورة القرآنية حين ردت على رجالها « قالت إن الملوك إذا دخلوا قرية أفسدوها وجعلوا أعزة أهلها أذلة ، وكذلك يفعلون »(١) ولقد وضع المؤلف هذه الآية فى حوار بطريقة من يترجم الفكرة ليضعها فى موقعها من الحوار ، فهى ترى فى المسرحية أن الحرب وبال ، وأن سليمان ملك قوى الشوكة عظيم السلطان ، فاذا ظفر بها ودخل ديارها خربها ودمرها وجعل أعزة أهلها أذلة .

ويدع الوزير الأمر لها فى عبارة هى أقرب للجملة القرآنية « فانظرى ماذا تأمرين » وهو نفس قوله « الرأى موكول إليك أيتها الملكة »(٢)

ومن خلال هذا الحوار تدرك سلطة المرأة على رجالها ، فهى المرجع الأخير للسلطة ، وهى مع هذا ملكة مستنيرة تقوم باستشارة رجالها . وتصوير المؤلف لها إنما هو مما أبرزه القرآن الكريم وهو يتحدث عنها . فاستشارتها لرجالها واردة فى القرآن الكريم . فصل الطبرى ذلك فذكر من الروايات التى أوردها أنه كان « أولو مشورتها ثلاثمائة واثنى عشر كل رجل منهم على عشرة آلاف »(٣) كما قيل إنه كان معها « مائة ألف قيل مع كل قيل ألف قال »(٤)

واستمر المؤلف بعد ذلك فى متابعة القرآن فى حديثه عن هذه المرأة ، فإنها اقترحت أن ترسل لسليمان هدية فتنظر ما يصنع سليمان بها « وإنى مرسلة إليهم

---

(١) القرآن ، سورة النمل ، الآية (٣٤)

(٢) المسرحية ، ص ٣٥

(٣) الطبرى ، المرجع السابق ، جـ ١٩ ، ص ٨٦

(٤) المرجع نفسه ، جـ ١٩ ، ص ٨٧

بهدية فناظرة بم يرجع المرسلون. فلما جاء سليمان قال أتمدونني بمال فما آتاني الله خير مما آتاكم بل أنتم بهديتكم تفرحون. ارجع إليهم فلنأتينهم بجنود لاقبل لهم بها ولنخرجنهم منها أذلة وهم صاغرون »(١).

رتب المؤلف هذا الموقف القرآني بما يلائم بناء مسرحيته ، فذكرت الملكة لرجالها أنها ساعة تلقت كتاب سليمان أرسلت رسلا يحملون إليه هدية حتى تتبين غرضه وكان توقيت الاجتماع ساعة عودة رسولها إلى سليمان . وحين جاء الرسل نقل رئيسهم — وعلى طريقة المؤلف — ما ذكره القرآن بألفاظ أخرى من أن سليمان يرى أن لا حاجة له بهديتهم وأنه إذا لم تأت الملكة وتعرض أمرها عليه ، فسيأتينهم بجنود لا قبل لهم بها .

وبعد حوار بينها وبين قائد جيشها "ينتهي بها الأمر إلى إعلان موافقتها على تلبية دعوة سليمان . وتأمر بعدها بانصراف أعضاء المجلس فينصرفون بإشارة من يدها ولا يبقى معها سوى أسيرها الأمير منذر الذي هزمت جيوشها جيشه ،

ووقع في أسرها ، فوقعت هي في حبه . وكان الأمير شخصية هامة في المسرحية ، لم يكن شخصية رئيسية ولكنه كان حلقة في علاقات متشابكة بين الأميرة وبين وصيفتها وبينها وبين سليمان ، وكذلك بين سليمان وبين الجني ، فهو من هذه الناحية شخصية هامة بقدر لا يقل عن شخصيات المسرحية الرئيسية ، وهم سليمان وبلقيس والجني والصياد .

ولم تكن هذه الشخصية بغير أصول ، فإن المؤلف إنما استوحى من الروايات المتعددة حول بلقيس هذه الشخصية ربط بينها وبين الشخصيات الأخرى في المسرحية

---

(١) القرآن الكريم ، سورة النمل ، الآيات (٣٥ — ٣٧)

وتذكر بعض الروايات أن سليمان تزوج بلقيس وأنها ولدت له (١) ولم يأخذ المؤلف بهذه الرواية كما هو واضح من المسرحية ، وإنما أخذ برواية تذكر أنها بعد أن أسلمت « قال لها اختارى من أزوجك فقالت مثلى لا ينكح الرجال مع سلطان ، فقال : النكاح من الاسلام ، فقالت : إن كان كذلك فزوجنى إذن تبع ملك همدان ، فزوجها إياه ثم ردهما إلى اليمن » (٢)

ولم يجعل المؤلف ملك همدان زوجا لبلقيس ، وهو لم يذكر أن الأمير منذر هو ملك همدان ، وإنما هو فقط استوحى من هذه القصة شخصية منذر .

ينتقل المؤلف بعد ذلك من أرض اليمن إلى أورشليم ، حيث كانت الاستعدادات تتم لاستقبال بلقيس . وحين اقترب قدومها كان سليمان يسمع دقات الطبول ويراها آتية من بعيد ، بينما صادوق الكاهن بجواره لا يسمع ولا يرى شيئا . ويوحى المؤلف فى مسرحيته أن الريح أخبرت سليمان بمجيئها ويستند فى ذلك إلى ما يذكر من أن الله أوحى إليه « أنى قد أردت أنه لا يتكلم أحد من الخلائق بشىء إلا جاءت الريح وأخبرته » (٣)

وفى المسرحية يطلب صادوق من سليمان بعد ذلك أن يأمر أعوانه ليحضروا ويحفوا بعرشه . وهنا يشير سليمان بيده فيتقدم الأتباع ويمتلىء المكان بهم . ويستخدم المؤلف فى ذلك ما يذكر من أنها حين دنت « جمع من عنده من الجن والإنس من تحت يده » (٤)

---

(١) انظر ، النيسابورى ، المرجع السابق ، جـ ١٩ ، ص ١٠٢

(٢) المرجع نفسه ، جـ ١٩ ، ص ١٠٢

(٣) الطبرى ، المرجع السابق ، جـ ١٩ ، ص ٧٩

(٤) المرجع نفسه ، جـ ١٩ ، ص ٩١

« سليمان » : صه ! فإنى أسمع دق الطبول .

« صادوق » : لست أسمع شيئا .

« سليمان » : إنى أراها آتية من بعيد .

« صادوق » : فلنستعد إذن ... ليحضر رؤساء أعوانك من الإنس والجن ، ليحفوا بعرشك ...

(يشير بيده فيمتلىء المكان بالأتباع قادمين على أنغام موسيقى ...) (١)

ويحف الأعوان بسليمان قبل وصولها ، وتطرأ فكرة على ذهن سليمان ، وهى أن يعمل عملا يبهر به المرأة قبل وصولها ، ويمنى من يحقق له هذه الفكرة بإعطائه كل ما يتمنى . وكان الجميع على استعداد لذلك ، فيسائلهم أيهم يستطيع أن يأتيه بعرشها قبل أن تأتى . وكان يوجه حديثه ذلك إلى الجن من حاشيته — وليس الإنس — لقدرتهم على صنع الخوارق .

« سليمان » . تجول برأسى فكرة ، لو حققها أحدكم أعطيته كل ما يتمنى . ..

« الجميع » : مرنا نطع أيها الملك ...

« سليمان » : أريد أن تجلس على عرشها ...

« الجميع » : عرشها . . .

« سليمان » : نعم ... أيكم يأتينى الآن بعرشها قبل أن تأتى ؟

« الجميع » : عرشها ! ...

« سليمان » : نعم أيها الجن أيكم يستطيع ذلك .. (٢)

والمغايرة الوحيدة التى غاير بها المؤلف النص القرآنى فى هذا الموضع هى أن

---

(١) المسرحية ، ص ٥٦

(٢) المسرحية ، ص ٥٧

القرآن يذكر أن سليمان كان يخاطب الملأ جميعا ، انسا كانوا أم جنا ، بينما المؤلف حدد خطاب سليمان للجن فقط .

ويعتمد المؤلف فى إقامة بناء هذا الموقف فى المسرحية على ما يذكر القرآن عن سليمان « قال أيها الملأ أيكم يأتينى بعرشها قبل أن يأتونى مسلمين * قال عفريت من الجن أنا آتيك به قبل أن تقوم من مقامك وإنى عليه لقوى أمين * قال الذى عنده علم الكتاب أنا آتيك به قبل يرتد إليك طرفك فلما رآه مستقرا عنده قال هذا من فضل ربى ليبلونى أأشكر أم أكفر * ومن شكر فانما يشكر لنفسه ومن كفر فان ربى غنى كريم » (١)

ويظهر من استخدام المؤلف للآية القرآنية أنه يقسمها إلى حوار يضيف إليه ما يذكره بعض المفسرين ، فهو يستخدم اسم صخر ليكون الجنى الذى تشير إليه الآية « بعفريت من الجن » . اختلف المفسرون فى تسمية هذا العفريت فذكر أن اسمه كودن (٢) ، وقيل إن اسمه ذكوان (٣) أو صخر (٤)

ويرد اسم صخر كثيرا فى المصادر التى استقى منها المؤلف مسرحيته ، فقد ذكر فى فتنة سليمان كما ذكر فى قصة الصياد والعفريت فى ألف ليلة وليلة . وأحدث هذا الترداد ألفة بين المؤلف وبين الاسم مما أدى لاختياره هنا .

وحدد المؤلف الزمن الذى يمكن أن يأتى فيه صخر بالعرش ، وهو قبل أن ينقض النهار . وهذا التحديد الزمانى للمدة يرجع فيه المؤلف للطبرى الذى

---

(١) القرآن الكريم ، سورة النمل ، الآيات (٣٨ — ٤٠)

(٢) الطبرى ، المرجع السابق ، جـ ١٩ ص ٩٣

(٣) النيسارى ، المرجع السابق ، جـ ١٩ ص ١٠٠

(٤) البيضاوى ، المرجع السابق ، جـ ٤ ص ١١٧

يذكر فى إحدى رواياته أن سليمان كان يقعد بين الناس إلى انتصاف النهار (٥) وهى المدة التى حددها الجنى بقوله قبل أن تقوم من مقامك .

رفض سليمان فى النص القرآنى وفى المسرحية ذلك ، وكانت رغبته أن يراه قبل قدومها .

« (يتقدم العفريت صخر من بين صفوف الجن ...)
« صخر » : أنا أستطيع ...
« سليمان » : أنت ياصخر !
« صخر » : أنا آتيك به أيها الملك ...
« سليمان » : متى ؟ ... متى ؟ ...
« صخر » : قبل أن ينقضى النهار ...
« سليمان » : ولكنها آتية بعد قليل ...
« صخر » : إن المكان بعيد يامولاى ... انى سأحمله إليك من مملكة سبأ .
« سليمان » : وددت لو أنها جلست على عرشها الآن قبل قدومها ...) (١)

ويتضح من هذا الحوار أن المؤلف أضافه هنا ليوضح الصورة ، فان القرآن لم يفصل فيه ، فبعد أن ذكر العفريت لسليمان « أنا آتيك به قبل أن تقوم من مقامك » (٢) تردف الآية مباشرة « قال الذى عنده علم الكتاب أنا آتيك به قبل أن يرتد إليك طرفك » (٣)

---

(٥) انظر ، الطبرى ، المرجع السابق .
(١) المسرحية ، ص ٥٧ ، ٥٨
(٢) القرآن الكريم ، سورة النمل ، من الآية (٣٩)
(٣) القرآن الكريم ، سورة النمل ، من الآية (٤٠)

أقام المؤلف حواره حول هذا الموقف ليقيم عليه بناءه ، ويكون ذلك مدخله الربط بط قصة سليمان وملكة سبأ المذكورة فى القرآن ، وقصة الصياذ والعفريت المذكورة فى ألف ليلة وليلة .

جعل المؤلف من جنى الصياد الشخص الذى تصفه الآية بأنه « عنده علم الكتاب » ، والذى أتى بعرشها . وقد اختلف المفسرون فى شخصية من كان عنده علم الكتاب ، فقيل إنه رجل من الإنس يسمى مليخا[1] وقيل خرج « رجل عابد فى جزيرة من البحر فلما سمع العفريت قال : أنا آتيك به قبل أن يرتد إليك طرفك »[2] وقال آخرون « الذى عنده علم الكتاب كان آصف »[3] وقيل « هو الخضر أو جبريل عليه السلام أوملك أيده الله به أو سليمان عليه السلام نفسه[4] .

وفى اختيار المؤلف الجنى ليكون المحضر لعرشها لم يخرج كثيرا عن النص القرآنى ، فنى قوله تعالى « وقال الذى عنده علم الكتاب » قيل الكتاب اللوح وقيل هو الكتاب المنزل الذى فيه الوحى والشرائع[5] وفى هذه الحال لا يلزم أن يكون هذا المخلوق من العاملين بعلمهم وإنما يكفى أن يكون عالما ، وعلى هذا فيمكن أن يكون هو الجنى داهش بن الدامرياط صاحب الصياد .

---

(١) الطبرى ، المرجع السابق ، جـ ١٩ ، ص ٩٣

(٢) المرجع نفسه ، جـ ١٩ ، ص ٩٤

(٣) المرجع نفسه ، جـ ٩ ، ص ٩٤

(٤) البيضاوى ، المرجع السابق ، جـ ٤ ، ص ١١٧ ، أنظر النيسابورى ، المرجع السابق ، جـ ١٩ ، ص ١٠٠ — ١٠١

(٥) أنظر النيسابورى ، المرجع السابق ، جـ ١٩ ، ص ١٠١

وكان الصياد وصاحبه الجنى بين الجمع المحيط بعرش سليمان وما إن سمع الجنى قول سليمان « وددت لو أنها ، جلست على عرشها قبل قدومها » حتى شق الطريق مسرعا إلى الصياد هامسا « أنا آتيه به قبل أن يرتد طرفه »(١)

واستخدم المؤلف الجنى ثانية ليبنى الصرح المذكور فى القرآن ، فقد « قيل لها ادخلى الصرح فلما رأته حسبته لجة نكشفت عن ساقيها قال إنه صرح ممرد من قوارير قالت رب انى ظلمت نفسى وأسلمت مع سليمان لله رب العالمين»(٢)

وقد ذكر بعض المفسرين « أن سليمان لما أقبلت صاحبة سبأ تريده أمر الشياطين ، فبنوا له صرحا ، وهو كهيئة السطح ، وأجرى من تحته الماء » (٣) وأضافت بعض الروايات أنه « وضع له فيه سريره فجلس عاية وعكفت عليه الطير والجن والانس ثم قال ادخلى الصرح »(٤) و « لما رأته حسبته لجة وكشفت عن ساقيها لا تشك أنه ماء تخوضه (٥) .

يرجع سير جيمس فريزر قصة الصرح إلى أصل هندى يرده إلى ملحمة المهابارااتا MAHABARTA ويؤكد فريزر أن محمد (صلى الله عليه وسلم) لم يكن يعرف السنسكريتية لغة الملحمة ، لذا فهو يجد لرأيه مخرجا آخر ليؤكد التأثير من ان محمدا عرفها عن طريق التأثيرات الهندية على المجتمع البدوى(٦) .

---

(١) المسرحية ، ص ٥٨
(٢) القرآن الكريم ، سورة النمل ، الآية (٤٤)
(٣) الطبرى ، المرجع السابق ، جـ ١٩ ، ص ٩٧
(٤) المرجع نفسه
(٥) المرجع نفسة
(٦) Frazer, J.G., Folklore in the old Testment, vol 2, 1918, London : Macmillan, « P. 571 ».

يعرف فريزر أن هناك كثيرا من القصص المتشابهة التى ولدت فى مجتمعين لا تربط بينهما صلة على الإطلاق . ولكنه فى معرض الحديث عن محمد يفرض معرفة المجتمع العربى بالمهابارااتا بينما ينقصه الدليل لاثبات ذلك . وليس البحث هنا يستعرض لحقيقة هذا التأثير ، وما يعنى به هو أن مؤلف المسرحية لم يتأثر بهذه الملحمة ، وهو يتحدث عن الصرح ، وكيفية تصرف كل من الصياد وملكة سبأ حين دخلا الصرح لاول مرة .

وأضاف المؤلف تصرف الصياد أمام الصرح ليخلق جوا من الإثارة فى مسرحيته فلا تصبح نقلا حرفيا من القرآن الكريم ، ليمزج ما أخذ منه بفكرته الخاصة التى يريد أن يقدمها فى مسرحيته . كان الصرح كما بدت صورته أرضا من زجاج ، يبدو كأنه لجة ماء ، وفى صدر المكان فراش ورياش ، وكان الصياد أول من نظره ، فإنه رفع ثوبه وهو يخطو على الأرض البلورية ظنا منه أنه سيبتل بالماء حين دخوله . ولم تكن بلقيس بأقل منه دهشة حين دخلت الصرح مع سليمان ، وهى نفس الدهشة التى تحدث عنها القرآن الكريم ، فهى فى المسرحية أيضا كشفت عن ساقيها وهى تحسب أنها تجتاز لجة .

« بلقيس » : (على العتبة) ما هذا أيضا ياسليمان ...

« سليمان » : صرح شيدته لك ....

« بلقيس » : لى أنا ...

« سليمان » : نعم ... تقدمى ...

« بلقيس » : (تكشف عن ساقيها وكأنها تخاطب نفسها) كيف اجتاز هذه اللجة ...) (1)

---

(1) المسرحيه ، ص ٨٩ ، ٩٠

استخدم المؤلف بساط الريح ليكون أداة تنقلات سليمان . وبرزت فكرة بساط الريح قبل أن تبرز فى الأدب الشعبى من خلال قوله تعالى « فسخرنا الريح تجرى بأمره رخاء حيث أصاب » (١) فسرت هذه الآية الكريمة بأن الله سخر له « الريح مكان الخيل » (٢) . ونسج الخيال صورته فى تفسير هذه الآية الكريمة ومحاولة رسم قدرة سليمان هذه فذكر بعض المفسرين « نسجت له الجن بساطا من ذهب وابريسم فرسخا فى فرسخ وكان يوضع منبره فى وسطه وهو من ذهب » (٣) وكانت ريح الصبا ترفعه « فتسير به مسيرة شهر » (٤)

فسر المؤلف فكرة بساط الريح تفسيرا معاصرا ، فقد دهش الصياد حين رأى سليمان وبلقيس فى الفضاء فوضح له الجنى له ما يتعجب له من أمر البساط واتخذ له مثلا فى ذلك طيران الهدهد فى السماء . ومثل البساط فى ذلك مثل الهدهد . ولم يقنع الصياد ذلك ، فاستخدم له الجنى مثلا آخر وشبه له البساط فى الجو بالسفينة فى البحر تدفعها يد الريح .

أراد المؤلف بهذا أن يجرد فكرة البساط من المعجزة ليفسرها التفسير الذى يقبله العقل الآن . ولا يمكن أن يقترن البساط الآن بالمعجزة إذا صدق وأريد تفسير له فهو أقرب فى الذهن المعاصر إلى فكرة الطائرة .

وإذا كان المؤلف فسر فكرة البساط تفسيرا عصريا فإنه لم يفسر بقية

---

(١) القرآن الكريم ، سورة ص الآية (٣٦)
(٢) الطبرى ، المرجع السابق ، جـ ٢٣ ، ص ٩٢
(٣) النيسابورى ، المرجع السابق ، جـ ١٩ ، ص ٩٤
(٤) المرجع نفسه

الخوارق فى المسرحية . وعذره فى ذلك أنه جعلها رموزا لأفكاره أراد أن يضمنها مسرحيته .

« الصياد » : بساط فى هذا الفضاء ؟

« الجنى » : ولم لا ...؟

« الصياد » : عجباً ! ... كيف يحدث ذلك ؟!...

« الجنى » : كما حدث للطير ... أتعجب للهدهد وهو فى السماء يطير .. ؟

« الصياد » : كلا ... ؟

« الجنى » : إذاً لماذا تعجب للبساط وهو يطير . . ؟

« الصياد » : لا لزوم الآن لهذا المزاح أيها الجنى ...

« الجنى » : أتعرف منى المزاح من قبل أيها الصياد ...؟

« الصياد » : حقا ... لم يكن قط بيننا مزاح ... ولكن ...

« الجنى » : ولكن ماذا ... إن الفضاء الذى يحمل طائرا ليستطيع أن يحمل كل شىء ... ما وجه الغرابة والدهش !..

« الصياد » : وهذا البساط يسير بها !..

« الجنى » : كالسفينة تدفعها يد الريح ...(1)

وتحدث أحداثا كثيرة فى الفصول التالية تظهر فيها شخصية الحكيم كمؤلفا مسرحيا صاحب خبرة طويلة وعميقة بالعمل المسرحى ، تكون الأحداث فيها من خلقه ، إلى أن يعود إلى القرآن الكريم ثانية والأحداث تأخذ طريقها

---

(1) المسرحية ص ٨٧ — ٨٨

إلى الانتهاء فى المسرحية ، فقد أراد أن يجعل من وفاة سليمان نهاية الأحداث المسرحية .

* * *

ذكر القرآن وفاة سليمان « فلما قضينا عليه الموت ما دلهم على موته إلا دابة الأرض تأكل منسأته فلما خرّ تبينت الجن أن لو كانوا يعلمون الغيب ما لبثوا فى العذاب المهين »[1] ،

فصّل المؤلف وفاة سليمان فأظهره نائما على كرسيه ، متكئاً على عصاه فى نفس الصرح الذى بناه الجنى من قبل ، بينما يذكر بعض المفسرين أنه صرح آخر بنته له الشياطين من قوارير ليس له باب وذلك عندما علم بدنو أجله[2] ، وأنه « دخل المحراب فقام يصلى متكئا على عصاه ، فمات ولا تعلم به الشياطين وهم يعملون له ، يخافون أن يخرج فيعاقبهم ، وكانت الشياطين تجتمع حول المحراب ، وكان المحراب له كوى بين يديه وخلفه ، وكان الشيطان الذى يريد أن يخلع يقول ألست جليدا ، إن دخلت فخرجت من الجانب الاخر ، فدخل شيطان من أولئك فمر ولم يكن شيطان ينظر إلى سليمان فى المحراب إلا احترق ، فمر ولم يسمع صوت سليمان عليه السلام ، ثم رجع فلم يسمع ثم رجع فوق البيت فلم يحترق ، فنظر إلى سليمان قد سقط فخرج وأخبر الناس »[3] وحين عاد الناس وجدوه ميتا ووجدوا منسأته قد أكلتها الأرضة[4] .

---

(١) القرآن الكريم ، سورة سبأ ، الآية ١٤ .

(٢) الطبرى ، المرجع السابق ، جـ ٢٢ ص ٤٦ .

(٣) المرجع نفسه .

(٤) انظر ، المرجع نفسه .

ولم يذكر البيضاوى الذى فتح عليه الباب أهم الشياطين أم رجال سليمان من الإنس[1] كما أن القرآن والتفاسير ذكرت أن خبر موت سليمان كان سرا حتى أكلت منسأته الأرضة فسقط على الأرض فانكشف أمر وفاته .

جعل المؤلف خبر وفاة سليمان سراً إلا على الصياد . فإن سليمان قبل وفاته أبلغه ألا يخبر أحدا بموته ، ولكن صادوق وآصف يريدان أن يعرفا من الصياد خبر غيبة سليمان فى الصرح ، فإنهما قلقان عليه ، فهو بعد سفر بلقيس تغيرت حاله ، ويخشيان أن يكون سليمان مريضا مرضا يكتمه عنهما . ويحاولان أن يدفعا بالصياد إلى أن يدلهما على الحقيقة . ويجيبهما الصياد بأنه لا يعرف أكثر مما يعرفان ، فهو نائم على عصاه ، ويتحدث صادوق وآصف عن أمر سليمان أمريض ؟ أم نائم ؟ ثم يتحدثان عن الموت فإن جثمان سليمان الخامد بلا حركة ولا هزة ولا إشارة ولا خلجة جعل خاطرة الموت تأتى إلى ذهن كل منهما ، وبينما هما يتصارعان مع الصياد ، يلتفت جهة سليمان بعد أن سمع حركة فينظرون جميعا فإذا عصا سليمان تتفتت وينهار جثمانه على الأرض .

« الصياد » : (يلتفت جهة سليمان) صه ! .. سمعت حركة ..

« الكاهن » : أين ؟ ..

« آصف » : أنظروا .. أنظروا ..

(عصا سليمان تفتت .. وينهار جثمانه على الأرض ..)

« الكاهن » : جثمان !..

« آصف » : خر على الأرض !.. خر على الأرض ..[2]

(١) انظر البيضاوى ، المرجع السابق ، جـ ٤ ص ١٧٢

(٢) المسرحية ، ص ١٤٨

ويدرك آصف والكاهن أنه مات منذ زمن طويل ، وينظر آصف فيرى جيوشا جرارة من الأرضة حول عصاه ، كانت تقرضها حتى نخرتها فانكسرت تحت ثقل جثمانه . وبهذا يكون المؤلف قد نقل الصورة القرآنية كاملة . « مادلهم على موته إلا دابة الأرض تأكل منسأته »

« آصف » : (يفحص الجثة) نعم .. نعم .. كان متكئا على عصاه جثة هامدة ، منذ أمد بعيد .. ولكنها الأرضة ..

« الكاهن » : أى أرضة ..؟

« آصف » : (يشير بأصبعه) أنظر . . أنظر إلى هذه الجيوش الجرارة من دابة الأرض حول عصاه .. إنها كانت تقرضها كل هذا الزمن حتى نخرتها فانكسرت تحت ثقل جثمانه .. »(1)

كان هذا الموقف آخر ما استمده المؤلف من القرآن وهو يختلف كثيراً عما استمده من التوراة .

— ٢ —

وإذا كان المؤلف قد أخذ الخطوط العامة لمسرحيته ، وعمق الأحداث فيها بناء على القرآن الكريم ، والتفاسير الخاصة به ، فإن ما أخذه من التوراة كان إضافات تلون صورة سليمان ، ولا تضيف إليها شيئا والهدف منها توضيح صورة سليمان القوى والغنى والعادل والعابد والشاعر وكذلك استمد منها شخصيتين من شخصيات المسرحية .

---

(١) المسرحية ، ص ١٤٩

ظهر استخدام المؤلف للتوراة لحظة بداية المسرحية حين التقى الصياد بالعفريت، وقدم له نفسه بأنه من الجن المارقين ، وإسمه داهش بن الدامرياط ، وأن سليمان حبسه فى قمقم ، وختمه بالرصاص ، وطبعه باسمه العظيم ، وأمر به فحملوه ، وألقوا به فى البحر ، وذلك لأنه عصى سليمان بن داود ، فلم يذهب ، مع من ذهب من الجن إلى مملكة حيرام لاحضار خشب السرو لبناء بيت الرب ولقد استبدل المؤلف الجن بالعبيد الذين أرسلهم سليمان ليعملوا مع عبيد الملك حيرام فى قطع خشب السرو ، (١) وكان هذا الاستبدال مرده إلى التزام المؤلف بالصورة الاسلامية من أن سليمان سخر الجن ولم يسخر العبيد .

وفى وصف قوة سليمان التى تحدث عنها آصف وهو يعلن غضبته مسايرا لغضبة سليمان عندما علم بخبر ملكة سبأ وكيف انها لم تعلم بعد بدين سليمان ، أكمل ما يمكن أن يكون شعور سليمان الداخلى متعجبا أن يكون هناك ملك أو عرش لم يخضع بعد لسليمان الذى دانت له ملوك الحيثيين وملوك آرام ، وخدمه ملك صور حيرام وملك باشان وملك الأموريين وتسلط على جميع ممالك أرض فلسطين . . سليمان المتعاظم على كل ملوك الأرض فى الغنى والحكمة (٢) ونقل المؤلف هذه الصورة عن التوراة وهى تذكر قوة سليمان من أنه « كان متسلطا على جميع الملوك من النهر إلى أرض فلسطين ، (٣) كما كان جميع ملوك الحيثيين وملوك آرام يخرجون عن يدهم الفضة لسليمان (٤) كما تذكر التوراة أن حيرام

(١) التوراة ، سفر الملوك الأول ، الأصحاب الخامس .
(٢) المسرحية ، ص ٢٨
(٣) التوراة ، سفر الملوك الأول ، الأصحاح الرابع .
(٤) أنظر ، التوراة « « الأصاح العاشر .

ملك صور كان يقوم بخدمته [1] كما أنه جعل سخرة على شعوب « الحيثيين والأموريين والفرزيين والحويين واليبوسيين » [2]

وحدد المؤلف أيضا قوة سليمان العسكرية ، وذلك حين قدم رسول بلقيس من عند سليمان ، وأبلغها بما رآه من قوة سليمان من أن له « ألف وأربعمائة مركبة واثنا عشر ألف فارس وأربعون ألف مزود خيل » [3] . وبذلك بعد المؤلف كثيرا عن المبالغات التي أوردها بعض المفسرين عند حديثهم عن قوة سليمان ، فهم قد قرنوا قوته بالإعجاز أكثر مما قرنوها بالواقع ، فذكر بعضهم أن عسكره كان مائة فرسخ خمسة وعشرون للانس وخمسة وعشرون للجن وخمسه وعشرون للوحش وخمسة وعشرون للطير [4]

يمزج المؤلف ماأخذه عن التوراة بعبارة من القرآن الكريم يهدد بها سليمان ملكة سبأ بقوله « ارجع اليهم فلنأ تينهم بجنود لاقبل لهم بها ولنخرجنهم منها

* * *

---

(١) أنظر ، التوراة الملوك الأول ، الاصحاح الرابع ، وأخبار الايام الثاني ،الاصحاح الثاني .

(٢) التوراة ، أخبار الأيام الثاني ، والإصحاح الثاني .

(٣ التوراة ، سفر الملوك الأول ، الاصحاح الرابع ، أنظر أخبار الايام الثاني ، الأصحاح الأول .

(٤)الطبري ، المرجع السابق ، حـ ١٩ ، ص ٧٩ ، أنظر ، النيسابوري ، المرجع السابق ، حـ١٩ ص ٩٤

أذله وهم صاغرون ،(١) وهذه العبارة القرآنية توضح ثقة سليمان فى قوته ، ولكنها تؤدى فى تخريجها إلى مايقوله بعض المفسرين عن قوته . ويمكن أن تكون هذه العبارَة القرآنية أقرب إلى التوراة منها إلى مغالاة بعض المسفرين .

أما فيما يتعلق بثراء سليمان فانهم تابعوا التوراة حين تحدثوا عن هدية ملكة سبا ، وعلم سليمان بهاقبل أن تصل إليه إذ رووا أنه « أمر الجن فموهوا له الآجر بالذهب ثم أمر به »(٢) وقد قيل أيضا أنه أمر الجن فضربوا الذهب والفضة بين يديه طوله سبة فراسخ ، وجعلوا الميدان حائطا شرفه من الذهب والفضة (٣) ولم يزد هذا القول كثيرا عما ذكر فى التوراة من صورة الثراء الذى بلغته أورشليم فى عهد سليمان باستثناء أن الصورة الاسلامية تضيف أعتقادها بدور الجن فى هذا الثراء ، فهى تذكر .. أنه جعل الفضة والذهب فى أورشليم مثل الحجارة وجعله الأرز كالجميز الذى فى السهل من الكثرة (٤) واستخدم المؤلف هذه العبارة بنصها على لسان رسول ملكة سبأ إلى سليمان ، وذلك ليوضح لها أن سليمان ليس فى حاجة إلى هديتها ، ومايريده هو أن تأتى بنفسها اليه . أستخدم المؤلف ذلك ليكون ذهابها إليه مقنعا ويكون توجهها لسليمان تحت ضغط ملح وليس عن رغبة ملحة كما تذكر التوراة (٥) . وبذهابها إليه يبدأ صراع مسرحى بعيد كل البعد عن القصة القرآنية ، وعن اللونين من التوراة :

---

(١) القرآن الكريم ، سورة النمل ، الآية (٣٧) .

(٢) الطبرى ، المرجع السابق ، حـ ١٩ ، ص ٨٨ .

(٣) النيسابورى ، المرجع السابق ، حـ ١٩ ، ص ٩٩ .

(٤) التوراة ، أخبار الأيام الثانى ، الإصحاح الأول .

(٥) أنظر التوراة ، سفر الملوك الأول ، الأصحاح العاشر ؛ أخبار الأيام الثانى ، الإصحاح التاسع .

« الرسول » :أيتها الملكة..

« بلقيس » : ما هذا ... ؟

« الرسول » : الهدية يامولاتى . . قد ردها «الملك سليمان» قائلا لنا:لاحاجة بى إلى هديتكم ولاوقع لها عندى..ارجعوا إلى بلقيس وقومها . ولنأتينكم بجنود لاقبل لكم بها إذالم تأت هذه الملكة إلى و تعرض أمرها على .

« بلقيس » : وماذا رأيتم فى بلاد سليمان ... ؟

« الرسول » : الفضة والذهب فى أورشليم مثل الحجارة والأرز كالجميز فى السهل من الكثرة ،ولسليمان ألف وأربعمائة مركبة ، واثناعشر ألف فارس ، وأربعة آلاف مزود خيل . . .

« بلقيس » : « لرجالها » سمعتم . . . .(١)

وكما تحدثت المصادر الاسلامية والتوراة عن قوة سليمان وثرائه ، فكذلك تحدثت عن عدله . واختلفت القصة التى تحدثت عن عدله فى كل من القرآن والتوراة . فالقرآن الكريم يبين كيف أن عدله فاق عدل والده «وداود وسليمان اذ يحكمان فى الحرث إذ نفشت فيه غنم القوم وكنا لحكمهم شاهدين ففهمناها سليمان وكلا آتينا حكما وعلما »(٢) ويذكر الطبرى فى إحدى رواياته تفسيرا لهذه الآية الكريمة أن رجلين« دخلا على داود أحدهما صاحب حرث والآخر صاحب غنم ، فقال صاحب الحرث ، إن هذا أرسل غنمه فى حرثى فلم يبق من حرثى شىء فقال داود اذهب فإن الغنم كلها لك فقضى بذلك داود فدخل سليمان على داود فقال : يانبى الله القضاء السوى الذى قضيت . فقال كيف ؟ قال سليمان : إن

---

(١) المسرحية ، ص ٣٨ ، ٣٩

(٢) القرآن ، سورة الأنبياء ، الآية ٨٧ .

الحرث لايكفى على صاحبه ما يأخذ منه فى كل عام فله من صاحب الغنم أن يبيع من أولادها وأصوافها حتى يستوفى ثمن الحرث فان الغنم لها نسل فى كل عام فقال داود: وقد أرسلت القضاء كما قضيت(١) وليس لهذه القصة أصول فى التوراة، والقصة التى رويت فيها تختلف تماما عنها . ولا مقارنة فيها بين سليمان وداود ،

ذكرت التوراة أن امرأتين زانيتين ، أتتا الملك سليمان ، ووقفتا بين يديه ، فقالت المرأة الواحدة : استمع ياسيدى : انى أنا وهذه المرأة ساكنتان فى بيت واحد ، وقد ولدت معها فى البيت . وفى اليوم الثالث بعد ولادتى ولدت هذه المرأة أيضا ، وكنا معا ، ولم يكن معنا غريب فى البيت غيرنا نحن كلتينا فى البيت . فمات ابن هذه فى الليل لأنها اضجعت عليه . فقامت فى وسط الليل وأخذت ابنى من جانبى وأمتك نائمة ، واضجعته فى حضنها ، واضجعت ابنها الميت فى حضنى . فلما قمت صباحا أرضع ابنى ، اذا هو ميت . ولما تأملت فيه فى الصباح اذا هو ليس ابنى الذى ولدته . وكانت المرأة الأخرى تقول :كلا بل ابنى الحى، وأبنك الميت . وهذه تقول : لا ، بل ابنك الميت ، وابنى الحى ، وتكلمتا أمام الملك . فقال الملك : إيتونى بسيف . فأتوا بسيف بين يدى الملك ، فقال الملك. اشطروا الولد الحى اثنين ، وأعطوا نصفا للواحدة ، ونصفا للأخرى . فتكلمت المرأة التى ابنها الحى الى الملك،لأن احشاءها اضطرمت على ابنها ، وقالت:استمع ياسيدى . أعطوها الولد الحى ولاتميتوه . وأما تلك فقالت : لايكون لى ولا لك ، أشطروه ، فأجاب الملك وقال : أعطوها الولد الحى ولا تميتوه ، فإنها أمه .(١)

وجدت مثيلات لهذه القصة فى كثير من الآداب الشعبية لدى شعوب مثل الهند

---

(١) الطبرى ، المرجع السابق ، جـ ١٧ ، ص ٣٦ .

(٢) التوراة : سفر الملوك الأول الإصحاح الثالث .

والصين وإيران وكذلك مصر . كما وجدت مصورة فى مدينة بومبي . وتشير الصورة بما فيها من أقزام وتماسيح الى أنها ذات أصل مصرى ، أو أن الفنان متأثر فيها بمصر ، كما زعم تيودور بنفى Theodor Benfy أنها ذات أصل تبتى ولكن الدارسين المحدثين رفضوا هذا الزعم . ويظن هرمن جنكل Hermann Gunkel « أنها هندية الأصل(١) ومهما يكن أصل هذه القصة

فانها لارتباطها بعاطفة الأمومة والصراع الدائر بين الزوجات فى البيئات التى تجيز تعدد الزوجات ، يمكن أن يحدث مثيل لها من صراع حول بنوة طفل. ومن الواضح البين أن مؤلف المسرحية استقى هذه القصة من التوراة رأسا ، ولم يستقها من المصدر آخر ، وأختارها دون قصة القرآن ربما لقربها من الإحساس بعاطفة الأمومة ، وكثرة شيوعها بين جمهور العامة والخاصة فى مصر .

لم يستخدم المؤلف هذه القصة استخداما ذا فاعلية وانما استخدمها تلوينا للحوار الدائر بين سليمان والصياد . فإن الصياد بعد أن أخذ القمقم معه وفيه الجنى واتجه الى سليمان ليطلب منه العفو عن الجنى وحادثه عن عدله ، وذكر له هذه القصة مذكرا أياه بأنه العادل الذى يرتجى منه عدل آخر . أى أن هذه القصة كانت التمهيد الذى اتخذه الصياد ليدفع سليمان الى أن يعفو عن صاحبه الجنى . وكان ذلك حرفية من المؤلف حتى يجعل قرار سليمان يصدر عفويا ومقنعا للجمهور .

« الصياد » : أأنا . . . فى حضرة الملك سليمان ؟ . . .

« سليمان » : نعم . . . ما حاجتك ؟ . . .

« الصياد » : أيها الملك . . . انى صياد فقير . . . وأنى لأسمع عن عدلك وحكمتك . . . وأريد أن أعرض عليك قضية، راجيا أن تنصفنى

---

(١) Frazer, op . Cit ., 1918 p . 571 .
Gaster, op . Cit . , 1968 , Up p. 492 — 494 .

كما أنصفت تلك الأم التى نازعتها فى ولدها امرأة أخرى ...
ألست أنت الذى حكم ذلك الحكم العادل ، فأمرت بأن يشطر الولد شطرين ، وأن يعطى شطر لواحدة وشطر للأخرى ... وبذلك ظهر الحق ... إذ قالت الأم الزائفة : اشطروه فلا يكون لى ولا لغيرى . . . وقالت الأم الصادقة ، بل أعطوها الولد حيا ، وليكن لها ولا تميتوه ؟ ! ... أنا أيضا أيها الملك الحكيم أسألك أن تقضى فى أمرى بمثل هذا الحكم»(١)

وكما نقل المؤلف هذه القصة عن التوراة لتكشف عن جانب من شخصية سليمان فانه نقل أيضا عنها ما يكشف علاقة سليمان بالمرأة .

* * *

وتذكر التوراة أن سليمان أحب « نساء غريبة كثيرة مع بنت فرعون موآبيات وعمونيات وأدوميات وصيدونيات وحيثيات»(٢) كما كان له « سبع مئة من النساء السيدات وثلاث مائة من السرارى»(٣) واختلف المفسرون فى تحديد عدد نساء سليمان ، ولكنهم جميعا كانوا يستوحون التوراة سواء فى اتفاقهم معها أو فى اختلافهم عنها ، فقد ذكر بعض المفسرين أنه « كانت لديه سبعمائة سرية وثلثمائة سرية»(٤) وهى نفس رواية التوراة . كما قيل أن «عددهن مائة امرأة»(٥) وزيد على ذلك فقيل كان له « ثلثمائة امرأة وتسعمائة سرية »(٦) ولا يذكر احدى

---

(١) المسرحية ، ص ٢٩ — ٣٠

(٢) التوراة ، سفر الملوك ، الإصحاح الحادى عشر .

(٣) التوراة ، سفر الملوك ، الإصحاح الحادى عشر ،

(٤) الطبرى ، المرجع السابق جـ ١٩ ، ص ٧٩ ، أنظر النيسابورى ، المرجع السابق ، جـ ١٩ ، ص ٩٤

(٥) الطبرى ، المرجع السابق ، جـ ٣٢ ، ص ٩١

(٦) المرجع نفسه ، جـ ٢٣ ، ص ١٠٠

الروايات عددهن ،ولكن بالنظر اليها يمكن تصور العدد الضخم الذى تقبله جمهور المفسرين على أنه حقيقة واقعة ، فقد « روى عن النبى صلى الله عليه وسلم أن سليمان قال لأطوفن الليلة على سبعين امرأة ، وفى رواية على مائة ، وفى رواية على ألف »(١) . وإذا كان سليمان فى هذه الرواية قال ، إنه سيطوف بألف فليس معنى ذلك أنهن كل نسائه ، بل معناه أنهن بعض نسائه .

التزم المؤلف فى تحديد عدد نسائه الوارد فى التوراة ، كما ذكر أيضا مواطنهم نقلا عنها ، وذلك فى حوار بين سليمان وصادوق ، فقد ذهب الوزير آصف لاستقبال ملكة سبأ ، بينما يظهر على سليمان قلق الانتظار .

« سليمان » نسائى ؟ ! ...

« صادوق » : البالغات الألف عددا . . . من موآبيات ، وعمونيات ، وأدوميات ، وصيدونيات ، وحيثيات . . نماذج من الجمال وأنماط من الحسن يتسع لها كلها قلبك الكبير . . . إنه قلب نبى ! . . .(٢)

* * *

أخذ المؤلف من التوراة أيضا الجانب الذى يوضح علاقة سليمان به . ولم يستخدمها المؤلف دون تمهيد لها ، وإنما ذكرها فى معرض طلبه من الصياد أن يتمنى ما يعطيه بعد أن أحضر الجنى له عرش ملكة سبأ ، إلا أن الصياد أخبره أنه لا يريد شيئا ، فقد أخذ كل شىء يوم أن أذن له أن يعيش إلى جواره ، وأنه ليس به حاجة إلى كنوز الأرض مادام موضع ثقته .

---

(١) النيسابورى ، المرجع السابق حـ ٢٣ ، صـ ١٠٠

(٢) المسرحية ص ٦٤ .

وأعجب سليمان بهذا القول ، فقد ذكره هذا بكلامه الذى خاطب به ربه يوم تراءى له فى الحلم ليلا ، وقال له : اسأل ما أعطيك ، وأكل له صادوق الحوار . لقد أجبت ربك قائلا :

« اعطى عبدك قلبا فهيما ليحكم شعبك ويميز بين الخير والشر »(١) ويكمل سليمان بأن ربه قال له « من أجل أنك قد سألت هذا الأمر ولم تسأل لنفسك أياما كثيرة ولا سألت لنفسك غنى ولا سألت أنفس أعدائك بل سألت تمييزا وحكمة . . هو ذا أعطيتك قلبا حكيما »(٢) . وهـــذه العبارات بنصها نقلها المؤلف من التوراة ، فهى تذكر أن الله تراءى لسليمان « وقال له اسأل ماذا أعطيك ؟ فقال سليمان لربه ! إنك فعلت مع داود أبى رحمة عظيمة وملكتنى مكانه ، فالآن أيها الرب الإله ليثبت كلامك مع داود أبى لأنك قد ملكتنى على شعب كثير كتراب الأرض ، واعطنى الآن حكمة ومعرفة لأخرج أمام هذا الشعب وأدخل ، لأنه من يقدر أن يحكم على شعبك هذا العظيم . فقال الله لسليمان من أجل هذا كان فى قلبك ، ولم تسأل غنى ولا أموالا ولا كرامة ولا أنفس مبغضيك ، ولا سألت أياما كثيرة ، بل إنما سألت لنفسك حكمة ومعرفة تحكم بها على شعبى الذى ملكتك عليه ، وقد أعطيتك حكمة ومعرفة وأعطيك غنى وأموالا وكرامة ، لم يكن مثلها للملوك الذين قبلك ولا يكون مثلها لمن بعدك »(٣) .

* * *

(١) المسرحية ، ص ٦٤

(٢) المسرحية ، ص ٦٤

(٣) التوراة ، أخبار الأيام الثانى ، الإصحاح الأول .

أما صورة سليمان الشاعر التى رسمها المؤلف له ، فإن جزءا من التوراة نسب برمته إلى سليمان ، وهو الغنائية الرائعة المسماه بنشيد الإنشاد ، وان كانت نسبتها إلى سليمان أمرا مشكوكا فيه « فعلى سبيل المثال فإن كثيرا من العبارات والصور وجدت لها أصول فى أغانى مصر القديمه »(١) كما ردها بعض الباحثين إلى أنها دراما رعوية لفتاة « من قرية سنيم خطفها الملك وضمها إلى حريمه فى أورشليم ، وأن حبيبها الفلاح كان يزورها وينظر إلى ثقب نافذتها ، ويغنى حبه لها ، وبادلته النظر والغناء ، وفى النهاية اجتمع شملهما(٢) وليس هناك دليل يثبت صحة أن تكون هذه الغنائية دراما رعوية أو بقية منها ، فإن الشعر السامى لم يعرف هذا اللون من الأدب الدرامى .

وهناك من الباحثين من تصور « أن هذه الأغنية تمثل أداء قصائد الحب التى غنيت فى ظل عبادة الأوثان المحبين المقدسين مثل عشتار وتموز واستر وأدونيس »(٣).

وهذا القول من قبل التخمين ، وليس هناك دليل يثبته . وما يذكره تيودور هـ . جاستر أن بعض أجزاء النشيد أخذت من أغانى الأفراح ، ولكن بالنظر إلى النشيد ككل فانه يعد ببساطة مجموعة من أغنيات الحب الفلسطينية وليس من الضرورى أن تكتب فى مكان واحد »(٤) ويعد هذا القول أقرب إلى حقيقة تحديد نسبة هذا النشيد ، فلقد تعود وضاع التوراة أن ينقلوا أشياء كثيرة عن

---

(١) Gıstor, Op. Cit., 1969, « p.009 ».

(١) Ibid, «p. 808».

(٢) Ibid.

(٢) Ibid, «Up. 810».

غيرهم دون أن ينسبوها لمن أخذوا عنهم كما حـــدث فى سفر الأمثال(١) وفى المزامير(٢) .

ومهما يكن من أمر نسبة النشيد إلى سليمان ، فان المؤلف استخدم هـذا النشيد فى مسرحيته منسوبا إلى سليمان على أنه غناه لحبيبته شالوميت ، كما يذكر اسمها فى النشيد(٣) .

ولم يستخدم المؤلف النشيد كله فى مسرحيته ، وإنما استخدم أجزاء بعينها وهى التى تبين جمال الحبيب ، وألم المحبوب من العشق ولم يستخدم المؤلف النشيد استخداما مباشرا ، وإنما جعل له مهمته ، فقد وضع سليمان النشيد بين وسائد ملكة سبأ لتقرأه ، وفعلا قرأته مرات ومرات ، ولـكنها لم تكن تقرؤه تغزلا فى سليمان ، وإنما تغزلا فى حبيبها منذر . وأخذ سليمان وبلقيس يردد كل منهما جزءا من النشيد ، هو يخاطبها وهى فى مخاطبته تخاطب حبيبها . بينما ينظر إليها فى حنو ، ويتأمل جسمها ، ويتابع النظر إليها وإذا بها تنطق بالنشيد وهى تهمس كأنها تخاطب شخصا بعيدا وتمد شفتيها وهى حالمة وكأنها تصف شخصا بعيدا تعرفه .

ويقطع سليمان الحوار المتخذ من النشيد فى غيظ مكتوم ، وذلك لاسباغها كل ما فى نشيده من صفات على حبيبها :

« سليمان » : فى نبرة غيظ مكتوم ، هـذا هو أسهرك . .. أهو كذلك حقا ؟ !

---

(١) جيمس هنرى برستد ، فجر الضمير ، ١٩٥٦ ، ص ٢٧١ وما بعدها .

(٢) سليم حسن ، المرجع السابق ، حـ ١ ، ص ٣٩١ وما بعدها .

(٣) التوراة ، نشيد الانشاد ، الاصحاح السادس .

« بلقيس » : كالحالمة ! نعم . ..

« سليمان » : يا لك من إمرأة ! . . كل ما فى نشيدى من صفات أسبغتها أنت على حبيبك ؟ ! » (1)

ويستمر المؤلف فى أخذه من التوراة وحين عرض لرحيلها تذكر التوراة أنه أعطى لملكة سبأ كل مشتهاها الذى طلبت عدا ما أعطاها إياه حسب كرم الملك سليمان ، فانصرفت وذهبت إلى أرضها وعبيدها »(2) . وينقل المؤلف ذلك فيذكر أن سليمان أهدى لها الهدايا قبل رحيلها (3) .

* * *

وقد أضاف المؤلف إلى مسرحيته شخصية ذكرت فى التوراة وهى شخصية صادوق الكاهن الذى كان كاهن داود ثم أصبح كاهن سليمان من بعده(4).

أما آصف بن برخيا وزير سليمان فى المسرحية ، فإن التوراة تذكر اسم إخيا وأخيه إليحورف بن شيشا على أنهما كاتبا سليمان(5) وهى وظيفة أقرب إلى وظيفة الوزير .

وتذكر المصادر الإسلامية اسم آصف بن برخيا مقترنا بالتبجيل والإجلال،

---

(1) المسرحية ، ص ٩٩ .

(2) التوراة ، سفر الملوك ، الاصحاح العاشر ، أخبار الأيام الثانى ، الاصحاح التاسع .

(3) المسرحية ، ص ١٤٢ .

(4) أنظر التوراة ، صموئيل الثانى ، الاصحاح الخامس عشر . سفر الملوك الأول الإصحاح الرابع .

(5) انظر التوراة ، سفر الملوك الأول الإصحاح الرابع .

فهو الرجل الذى نسب إليه أنه « عنده علم الكتاب»[1] كما أنه وزير سليمان وقيل انه ابن خالته[2] .

وقد وسعت المصادر الشعبية صورة هذا الرجل فجعلته المتسلط على الجن ، ويقسم باسمه للسيطرة عليهم وتخويفهم[3] .

ولا يكتمل الحديث عن مصادر مسرحية سليمان إلا بعد رؤيته داخل الجزء الخاص بدراسه الشيطان ، والفصل الخاص بالمصادر الشعبية .

* * *

(ج)

احتفى المسرح المعاصر احتفاء كبيرا بالشيطان ، فكان أحد الشخصيات الرئيسية فى خمس مسرحيات ، وهى « سليمان الحكيم » « لتوفيق الحكيم » ، ومسرحية « أشطر من ابليس » « لمحمود تيمور » ومسرحية « عبد الشيطان » « لمحمدفريد أبى حديد » ومسرحية « دموع أبليس » « لفتحى رضوان » ومسرحية « فاوست الجديد » « لعلى أحمد باكثير » . كما كان أيضا فى خلفية مسرحية « هاروت وماروت » .

لم تخرج هذه المسرحيات فى رؤيتها للشيطان عن الرؤية الاسلامية .

كانت العقيدة الإسلامية هى الاطار العام الذى وضع فيه هؤلاء المؤلفون ، صورة الشيطان فى علاقته بالإنسان .

---

(١) الطبرى ، المرجع السابق .

(٢) ابن كثير ، المرجع السابق ، ص ٢٣

(٣) سيرة سيف بن ذى يزن ، (ب ــ ت) ، القاهرة ، مطبعة الجمهورية ، جـ ١ ، ص ٢٢ .

وكانت علاقة الشيطان بالإنسان مستمدة من مصادر ثلاثة : مصدر شعبي ، ومصدر ديني ، ومصدر أجنبي .

ومع أن المصدر الشعبي مستمد من الأصول الدينية ، إلا أنه يبدو مستقلا عن المصدر الديني ، فكثير من التصورات الشعبية عن الشيطان وليدة خيال صاف لا تستند إلى أساس من العقيدة الصحيحة مع أنها تكاد تكون عقيدة يعتنقها جمهور العامة ، لذ فان دراستها تخرج عن هذا الجزء من الدراسة . (١)

أما المصدر الديني فإن له الغلبة على التأثير في هؤلاء المؤلفين حتى ليطغى هذا التأثير على المصدر الأجنبي . كان ذلك المصدر الأجنبي هو أسطورة فاوست مستقاة من مسرحية « جوته » بنفس العنوان .

وهؤلاء المؤلفون تأثروا بهذه المسرحية ، ونقلوا تأثيرها عليهم إلى وضعها في الاطار الإسلامي بحيث كادت تختفي فكرة جوته ، وبقيت أحداث المسرحية مكسوة بكساء من الفكر الإسلامي .

ومن خلال التصور الإسلامي للشيطان ، وتأثير أحداث مسرحية جوته يمكن تحديد الشكل الذى رسم للشيطان في المسرح المعاصر ، فإنه اتخذ صورتين :

إحداهما : توضح العلاقة بين الإنسان والشيطان في صورتها العامة .

وثانيهما : توضح العلاقة بين الإنسان والشيطان في صورتها الخاصة (فاوست) .

***

— ١ —

يطلق جمهور المفسرين لفظة جن على العوالم المستترة من غير الملائكة ، بينما

---

(١) انظر الفصل الخاص بالمصادر الشعبية من هذا الكتاب .

قيل : إن الملائكة يقال لهم أيضا جن ، لأن « الجن يقال على وجهين ، أحدهما للارواح المستترة عن الحواس كلها بإزاء الإنس ، فعلى هذا تدخل فيه الملائكة والشياطين ، فكل ملائكة جن ، وليس كل جن ملائكة » (١)

يرفض الرازى ذلك ، ولا يقبل تعميم الاسم بين الجن والملائكة ، ويبرز ذلك فى دعوى رفضه أن يكون « إبليس » ملاكا . وفى رأيه أنه « لما ثبت أن « إبليس كان من الجن ، وجب الا يكون من الملائكة ، بقوله تعالى « ويوم نحشرهم جميعا ثم نقول للملائكة أهؤلاء أياكم كانوا يعبدون ، قال سبحانك أنت ولينا من دونهم بل كانوا يعبدون الجن » (٢)

وقد ترسب الآن — لدى العقلية المسلمة — أن الجن شىء ، والملائكة شىء آخر . وهم فى ذلك يستندون إلى إختلاف خلقهم فى التفريق بينهم ، فضلا عن اختلاف عملهم .

وقد قيل : إن الجان هو أبو الجن ، ومثله فى ذلك مثل آدم أبى الأنس ، وقد خلق الله الجان ، وهو آدم الشياطين ، ومنه خرجت ذريته (٣) .

أما خلق الجان ، فإنهم خلقوا من النار ، كما خلق الملائكة من النور ، وآدم من التراب . وسواء أكان خلق الجن من مارج من نار ، أما من نار السموم

---

(١) أبو القاسم الحسين بن محمد بن المفضل ، الراغب الأصفهانى ، المفردات فى غريب القرآن ، سنة ١٣٢٤ هـ ، القاهرة : مصطفى البابى الحلبى ، ص ٩٧

(٢) محمد فخر الدين الرازى بن ضياء الدين عمر ، التفسير الكبير ، سنة ١٣٠٨ القاهرة : المطبعة الأزهرية ، جـ ١ ، ص ٢٩٧ ، والآية (٤) من سورة سبأ .

(٣) عبد المحسن الحسينى ، المعرفة عند الحكيم الترمذى ، بدون تاريخ القاهرة: دار الكاتب العربى ، ص ٢١١ .

فانه لاخلاف لدى المسلمين ، على أنه مخلوق من النار . ولا تؤدى زيادة المارج أو السموم (١) إلى لفظة النار ، إلى خلاف من منحى خلق الجان ، يؤثر على فكرة التصور عن خلقهم .

قسم المفسرون الجان إلى نوعين : وهما الشيطان والجان ، فكل شيطان جان، وليس كل جان شيطانا . أما الجان الذين هم ليسوا بشياطين ، فهؤلاء يعاملون معاملة البشر ، من حيث أن فيهم المسلم والكافر . وهؤلاء الذين عناهم الله فى قوله تعالى : قل أوحى إلى أنه استمع نفر من الجن فقالوا إنا سمعنا قرآنا عجبا يهدى إلى الرشد فآمنا به ولن نشرك بربنا أحدا (٢) وهم أيضا الذين يتولاهم الله بالرعايا حتى على الإيمان ، فأرسل لهم الرسل كما أرسلها للبشر : « يا معشر الجن والإنس ألم يأتكم رسل منكم يقصون عليكم آياتى » (٣) .

أما النوع الثانى من الجن ، وهم الشياطين ، فمن المفروض أنهم لايهتدون ، ويعد إبليس زعيمهم .

ويمثل إبليس فى العقيدة الإسلامية ، قوة الشر المواجهة لقوة الخير . وليس الإسلام فريدا بين الحضارات الإنسانية فى تصويره لقوة الشر ، ممثلة فى رمزها إبليس . إنما يمثل أكمل صورة لتطوير فكرة الشر ، وتحددها الواضح فى صورته . والإسلام فى ذلك ، كان وريث حضارات الشرق الأوسط الفارسية

---

(١) يشير ذلك إلى قوله تعالى فى سورة الرحمن الآية (١٥) « وخلق الجان من مارج من نار » . وكذلك قوله تعالى فى سورة الحجر الآية (٢٧) « والجان خلقناه من قبل من نار السموم »

(٢) القرآن الكريم ، سورة الجن الآية (١) .

(٣) القرآن الكريم ، سورة الأنعام من الآية (١٣٠)

والعبرية ، والمسيحية . وكانت صورة إبليس الإسلامية هى نهاية المطاف فى حركة تطور فكرة الشر لدى هذه الحضارات .

وبعد تطور طويل فى الفكر العبرى ، ظهر للشيطان وما لبث فى المسيحية أن انتسب إلى الملائكة ، فهو الملاك العاصى (١) وارتبط اسمه بهم ، فقد ذكر فى إنجيل متى : أن السيد المسيح « يقول أيضا للذين عن اليسار ، اذهبوا عنى يا ملاعين ، إلى النار الأبدية المعدة لأبليس وملائكته » (٢)

ودار فى الإسلام حوار طويل حول إبليس هل هو من الملائكة أم من الجان؟ فقيل « إنه كان من أشراف الملائكة وأكرمهم قبيلة » (٣) ، وقيل أيضا إن من الملائكة قبيلة من الجن ، وكان أبليس منها » (٤) وأنه بعد معصيته « مسخه الله شيطانا رجيما » (٥) ، واستند المفسرون الذين جعلوه من الملائكة ، إلى استثناء الله تعالى له من بينهم حين أمرهم بالسجود له ، فأطاعوا جميعا أمر الله أما هو فقد أبى «وإذ قلنا للملائكة اسجدوا لآدم فسجدوا إلا إبليس أبى» (٦) ، ومن بين هذه الآيات ، ما ذكرت فيها الملائكة جميعا ، واستثنى إبليس من بينها ، فسجد

---

(١) James, E.O., op. Cit., 1958. «P. 168».

(٢) إنجيل متى ، الإصحاح الخامس والعشرون .

(٣) أبو جعفر بن محمد بن جرير الطبرى ، تاريخ الرسل والملوك ، ١٩٦٨ ، القاهرة . دار المعارف ، جـ ١ ، ص ٣٧ .

(٤) المرجع نفسه ، جـ ١ ، ص ٨١ .

(٥) المرجع نفسه ، جـ ١ ، ص ٨٢ .

(٦) القرآن الكريم ، سورة طه ، الآية (١١٦) .

الملائكة كلهم أجمعون إلا إبليس أبى أن يكون مع الساجدين »[1] ومن هذه الآيات — التى استثنته من بينهم — آية حددت جنسه ، بأنه من الجن ، وإلى هذه الآية يستند من قال : إنه من قبيلة من الملائكة ، تسمى الجن » ، « وإذ قلنا للملائكة اسجدوا لآدم فسجدوا إلا إبليس كان من الجن ففسق عن أمر ربه »[2] . وإن كان البعض قد استند إلى هذه الآية ، ليبين أن إبليس كان من خالص الجن ، ولا دخل له بالملائكة .

ولا يمنع أن يكون فى قوله تعالى «وإذ قلنا للملائكة» تضمن فى توجيه الخطاب لإبليس من أنه ليس واحدا منهم ، إذ أن ذلك يمكن أن يعنى ، أنه كان بين الملائكة ، واعترض على السجود ، فنى الحديث إلى الكثرة لا يطلب تحديد القلة ، كما فى قوله تعالى « ولله مافى السموات وما فى الأرض »[3] و « ما » هنا ، تشمل من ، ولا يحتاج إلى ذكر « من » بعد « ما » ، ليفهم منها أن لله العاقل وغير العاقل ، أو كل ما يعبر عنه بما ومن ، هذا فضلا عن أن الآية تذكر « إلا إبليس كان من الجن » ، وهنا تحديد لنوعية إبليس ، وهى تختلف — فى الوصف — عن نوعية الملائكة . ولا يخفى تأثير الفكر المسيحى على من عد إبليس من الملائكة

واعترض الزمخشرى أن يكون إبليس من الملائكة ، بأنه « لو كان ملكا ، كسائر من سجد لآدم ، لم يفسق عن أمر ربه لأن الملائكة معصومون من الخطأ البتة ، لا يجوز عليهم ما يجوز على الجن والإنس »[4] . قيل « لم يكن إبليس من

(١) القرآن الكريم ، سورة الحجر الآيات (٣٠ — ٣١) .
(٢) القرآن الكريم ، سورة الكهف ، الآية (٥٠) .
(٣) القرآن الكريم ، سورة لقمان من الآية ٢٦ .
(٤) الزمخشرى : المرجع السابق جـ ٢ ص ٤٨٨

الملائكة طرفة عين قط »(1) ، وهذا ما يأخذ به جمهور المفسرين ، وقد استندوا فى ذلك إلى قوله تعالى فى تصويره للملائكة « لا يسبقونه بالقول وهم بأمره يعملون »(2) وقد قيل انه ابن الجان من امرأته زوبعة ،وكان إبليس أول أبنائها فقد قيل إنها حملت إحدى وثلاثين بيضة ، فوضعت البيضة الأولى وفقست عن قطربة أم القطارب ، ثم وضعت زوبعة الثلاثين بيضة الباقية ووكلت إلى قطربة بحضنها لحضنتها قطربة . وتدلقت البيضات العشر الأولى فكان أولها الأبالسة منهم الحارث أبو إبليس آدم »(3) ولا تجد هذه الرواية صدى كثيرا بين جمهور المفسرين .

ووجد من يقف من إبليس موقفا وسطا ، فيزعم أنه ليس من الملائكة ، ولا من الجن ، بل هو خلق مفرد(4) . ومهما يكن من أمر هذه الخلافات ، فإن جمهور المفسرين قد أجمعوا على أن إبليس هو أبو الشياطين(5) ، وهذا ما التزم به مؤلفو المسرح الذين اتخذوه موضوعا لمسرحياتهم .

ولقد رسمت شخصية إبليس بوضوح تام قبل أن يلتقى مع الإنسان وجها لوجه فى صراعه الطويل معه .

---

(1) ابن كثير ، المرجع السابق ج ١ ص ٧٣

(2) انظر الزمخشرى ، المرجع السابق ج ٢ ص ٤٨٨
والآية ٢٧ من سورة الأنبياء

(3) عبد المحسن الحسينى ، المرجع السابق ص ٢١١

(4) بطرس البستانى ، دائرة المعارف ، ١٨٨٦ ، بيروت : مطبعة المعارف ، ج ١ ص ٣٤٥

(5) انظر القنوجى البخارى ، المرجع السابق ج ٥ ص ١٨٧

ورسم لإبليس هيكل جسدى أقرب إلى الآدمية ، ولكنه مشوه ، ممسوخ ، منكوس ، مقبوح ، هائل ، كريه ؛ له جسد كجسد الخنزير ، ووجه على وجه القردة ، وقد شق فه وعيناه طولا ، وأسنانه كلها عظم واحد ، ولا ذقن له ، ومنبت شعره مقلوب إلى السماء ، ومنخره كذلك مقلوب إلى السماء له جناحان ، وله أربع أيد ، يدان فى منكبيه ، ويدان فى جنبه ، وعراقيب قدميه إلى الأمام ، وأصابعهما مما يليه من القدم خلفه ، وله وجه قبل القفا»(١) .

أمدت هذه الصورة الخيال الشعبي ، فرسم منها صورة عامة للجان ، تبدت فى تصوير سيرة سيف بن ذى يزن للجنى المسمى بالمختطف ، من أن « له رجلين كالصوارى ؛ ويدين كالمدارى ؛ وفما كالزقاق ؛ ومناخير كالأبواق ؛ وقدمين كأنهما من تراب؛ وأذنين كل واحدة كالباب»(٢) ويكمل الراوى الوصف بأن له « أسنانا كل واحدة كأنها كلاب ؛ وعينين مشقوقتين صفراوين كأنها الذهب الوهاج »(٣)

ويرسم « محمود تيمور » صورة للشيطان ، مرتبطا بالقبح والدمامة ، وهو يحدد معالم صورة قطب الشياطين بأن : « لحيته الزرقاء تفترش صدره ، وقرنيه الفارعين يتمايلان يمنة ويسرة ، وبين حين وحين يهز ذيله .. وتبدو قدماه ذوات حافرين مشققين(٤) .

---

(١) عبد المحسن الحسينى ، المرجع السابق ص ٢١٥

(٢) سيرة الملك سيف بن ذى يزن جـ ١ ص ٥٠ وما بعدها

(٣) السيرة ، ص ٦٧

(٤) مسرحية أشطر من إبليس ص ٧

وحين تنكر الأمير زبرجد وتابعه زعرور في صورة شياطين ، يسأله زعرور عن الكيفية التي استطاع بها أن يتنكر في مظهر الشياطين ، ذلك المظهر البشع ، إذ اتخذ سحنة من أبشع السحنات ، واضعاً لحية ذات شعب عشر ، فيجيبه زبرجد ، بما يعني أنه إذا كان قد وجد عناء في التخفي على هذه الصورة ، فإنه لم يجد عناء في سبيل تغيير سحنة زعرور فهي تشبه في حقيقتها سحنة العفاريت .

« زعرور » : (يحدق إلى الأمير) بالله ! كيف تنكرت سماتك الجميلة في هذا المظهر البشع ، معذرة يا سيدي عما أقول . لقد اتخذت لك سحنة من أبشع السحنات ، وهذه اللحية . . . اللحية ذات الشعب العشر .

(يتضاحك مهتزا ممسكا بجوانبه)

: أما أنت يا زعرور ، فالحمد لله على أننا لم نلق جهداً ولا عناء في تغيير سحنتك . . لقد كانت لك بين البشر سيماء العفاريت(١)

ولقد تحددت صورة الشيطان على المسرح ، وأصبحت ملابسه وهيئته معروفة لدى المتفرجين ، فلا يحتاج ذلك منهم إلى بناء صورة جديدة له ، إلا إذا كان ذلك بهدف محدد .

واعتمد فتحي رضوان على هذه الصورة المعروفة في رسمه صورة الشيطان ، بأنه يبدو « في ثياب الشياطين المسرحية المعروفة حمراء بطرطور فوق رأسه وذيل من خلفه »(٢) بينما ترك الحكيم صورة الجني دون أن يحدد لها شكلا ،

---

(١) المسرحية ، ص ٧١ ، ٧٢

(٢) دموع إبليس ، ص ٢٣

اعتمادا منه على أن صورة الجنى أصبحت معروفة ، لا يحتاج فيها إلى رسم معالم لها .

واستنادا إلى ارتباط صورة القبح والدمامة بالشيطان ، فإن « فاوست » فى مسرحية «فاوست الجديد » ، عندما طلب من الشيطان أن يظهر فى صورته الحقيقية ، أبلغه الشيطان بأنه جاء ليخطب وده ، لا لينفره ، لذا فهو لن يستطيع أن يرى صورته الحقيقية إذ أنها ستفزعه .

« فاوست » : اظهر لى فى صورتك الحقيقية .

« الشيطان » : لن تطيق رؤيتها يا فاوست ... ستفزعك .

« فاوست » : لا عليك من ذلك .

« الشيطان » : إنى أخطب ودك يا فاوست وصداقتك فلا ينبغى أن أنفرك (١)

وإذا كانت صورة إبليس بهذا القبح ، وهذه الدمامة ، فإن تاريخ إبليس وأصوله فى العقيدة الإسلامية ، لم تكن بهذه الصورة .

فقد ذكر أن الجن « أول من سكن الأرض » ، فأفسدوا فيها وسفكوا الدماء ، وقتل بعضهم بعضا ، قال : فبعث الله إليهم إبليس فى جند من الملائكة ، وهم هذا الحى الذى يقال لهم الجن ، فقتلهم إبليس ومن معهم ، حتى ألحقهم بجزائر البحور ، وأطراف الجبال . » (٢) وتذكر الرواية أن الكبر داخله بعد صنيعه هذا ، « وقال . قد صنعت شيئا لم يصنعه أحد ، قال . فاطلع الله على ذلك من قلبه ، ولم يطلع عليه الملائكة الذين كانوا معه » (٣) . وقيل أيضا إن الله جعل

(١) مسرحية فاوست الجديدة ص١٥ .
(٢) الطبرى ، المرجع السابق ص٨٤ .
(٣) المرجع نفسه .

منه « ملك سماء الدنيا ، وسائس ما بينها وبين الأرض ، وخازن الجنة ، مع اجتهاده فى العبادة ، فأعجب بنفسه ، ورأى له بذلك الفضل ، فاستكبر على ربه عز وجل »(١) . ونسب إليه أنه « قال . ما أعطانى الله هذا إلا لمزية » ،(٢) أى أن الكبر لم يصب إبليس ساعة أن سئل السجود لآدم ، وإنما أصابه قبل ذلك، وهذا لا يجعل عصيانه مفاجأة .

ولم يتوقف المفسرون عن إضافة مزيد من التفصيلات ، تلقى الضوء على شخصيته . فقد ذكر أن الله بعث إلى الجن الذين كانوا يسكنون الأرض قبل آدم « إبليس قاضيا يقضى بينهم فلم يزل يقضى بينهم بالحق ألف سنة ، حتى سمى حكما ، وسماه الله به ، وأوحى إليه إسمه ، فعند ذلك دخله الكبر فتعظم وتكبر، وألقى الله بين الذين كان قد يبعثه إليهم حكما البأس والعداوة والبغضاء ، فاقتتلوا عند ذلك فى الأرض ألفى سنة فيما زعموا ، حتى أن خيولهم تخوض فى دمائهم ؛ قالوا . وذلك قول الله تبارك وتعالى . « أفعيينا بالخلق الأول بل هم فى لبس من خلق جديد » وقول الملائكة « أتجعل فيها من يفسد فيها ، ويسفك الدماء » فبعث الله عند ذلك نارا فأحرقتهم ، قالوا . فلما رأى إبليس مانزل بقومه من العذاب ، عرج إلى السماء ، فأقام عند الملائكة يعبد الله فى السماء ، لم يعبده شىء من خلقه مثل عبادته ، فلم يزل مجتهدا فى العبادة حتى خلق الله آدم »(٣)

---

(١) الطبرى ، المرجع السابق ص ٨٥ .

(٢) المرجع نفسه.

* القرآن الكريم ، سورة ق الآية (١٥) .

** القرآن الكريم ، سورة البقرة من الآية (٣٠) .

(٣) الطبرى ، المرجع السابق ، ص ٨٨ .

كانت هذه هى الصورة التى رسمها الخيال الإسلامى لإبليس وان كثيرا منها لم يرد فى القرآن ، ولكنها مع ذلك أصبحت جزءا من التصور الإسلامى عن الشيطان ، وهى صورة ترسم لشخصية مجربة مدربة دربة قوية ، تحمل تجربة مع الإيمان ومع الصراع ، ومعرفة بالأرض وبعالم السماء ، فهى شخصية مؤهلة لأن تقوم بدور كبير ضد الله والإنسان معا .

صور إبليس على أنه من سبى الملائكة فى قتالها مع الجن (١) ، أصبح كبيرهم ، وسمى الحكم ، وشعر بالتميز حتى على الملائكة ، إذا به يواجه بجسد آدم ملقى قبل أن تنفتح فيه الروح مكان إبليس يأتيه ، فيضربه برجله ، فيصلصل ويصوت ، ثم يقول . « لست شيئا للصلصلة ، لشىء ما خلقت ولئن سلطت عليك لأهلكتك ، ولئن سلطت على لاعصينك (٢) » ، وحين نفخت الروح فى هذا الجسد الملقى ، وأصبح كائنا حيا ، بدأ الصراع الحقيقى مع إبليس ، بينه وبين خالقه ، ثم تحددت مسيرة هذا الصراع فكان موضوعه هو الإنسان . لقد طلب منه ومن الملائكة أن يسجدوا فسجدوا جميعا ، إلا هو وكان اعتراضه . « أأسجد لمن خلقت طينا (٣) » هذا الرفض يكاد أن يكون مبررا لمن شاهد جسد آدم الصلصالى ملقى ، ثم فوجىء به كائنا حيا ، يطلب منه بعد ذلك السجود له . ومن الممكن أن يتمثل فى هذا الموقف الصراع بين الحداثة والقدم ، ورفض إبليس هنا السجود ليس رفضا للسجود لقوة الله ، وإنما هو الرفض لتفضيل الحداثة على القدم . ويمكن أن يكون ذلك موقفا عقليا محضا من إبليس ، وهو عدم استساغته أن يسجد لذلك الصلصال . وهذا الموقف أقرب إلى موقف نرسيس فى مسرحيته بجماليون ،

---

(١) الطبرى ، المرجع السابق .

(٢) المرجع السابق ، ص ٩٢ .

(٣) القرآن الكريم ، سورة الإسراء من الآية (٦١)

فهو لم يتصور قط أن ذلك التمثال العاجى الذى كان ينفض عنه التراب يمكن أن يكون امرأة . ومع أنها امرأة حية ماثلة أمامه ، فهى لا تزيد عن كونها لعبة فى نظره ، مثل تلك اللعبة التى رآها وهو طفل عند حانوت رجل ، كان يقوم بصنع عجلات سباق خشبية صغيرة للأطفال ، لها خيول تجرها من الخشب . ولقد صنع ذات مرة حصانا يهز رأسه كأنه حى ، فعجب له يومئذ عجبا مماثلا لعجبه يوم رأى « جالاتيا » تتكلم وتمشى لأول مرة .

وإذا كان نرسيس يتعجب : كيف يستطيع بجماليون أن يحب ذلك الشىء الذى صنعه بيده شأنه فى ذلك شأن إبليس فى تعجبه من أمر الله له بأن يسجد لمن خلق طينا ، وقد أدى به ذلك إلى العصيان .

نفخ الله الروح فى آدم ، وأمر الملائكة أن يسجدوا له ، فسجدوا إلا إبليس . وغضب الله على إبليس فواجه هذا الغضب بطلب من العلى القدير أن يمهله ولا يتعجل بعقابه ، وكان إبليس صريحا مع ربه وهو يطلب ذلك « قال أريتك هذا الذى كرمت على لئن أخرتنى إلى يوم القيامة لأحتنكن ذريته إلا قليلا »(١) .

ولقد أمهله تعالى (قال فإنك من المنظرين × إلى يوم الوقت المعلوم)(٢) وتبدى فى ذلك أن الله لحكمة أمهل إبليس . وكانت هذه الحكمة هى اختبار الإنسان ، واستمرار الصراع على الأرض حيا .

وهكذا أبعد إبليس عن رحمة الله ، ولكنه وقد رأى الله ، فإنه لم ينكره ، وإنما يجحده فقط .

---

(١) سورة الاسراء ، الآية (٦٢)

(٢) سورة الحجر ، الآية (٣٧—٣٨) .

ولقد صوره فتحى رضوان بصورة العارف بالله ، وبأنه الغفور الرحيم ، وأنه يعلم أن الكبر والعناد أورثاه الكفر ، فعز عليه أن يكون من الساجدين بين يدى آدم .

وظهر ذلك فى اعترافه للفتاة التى أحبها :

« الشيطان » : ولكن الله غفور رحيم ...

« عصماء » : أنت تذكر هذا وتعرفه ... ؟

« الشيطان » : أنا أعرفه مثلكم ، بل أعرفه خيرا منكم ، ولكن الكبرياء والعناد وحدهما هما اللذان أورثانى الكفر . . . عز على أن أكون من الراكعين الساجدين بين يدى آدم »(١) .

وصورة باكثير أيضا بصورة المؤمن بالله ، وهو يذكر أنه ليس فى الوجود من يؤمن بالله أكثر من إيمانه به :

« فاوست » : أنت لا تؤمن بالله البتة ...

« الشيطان » : ليتنى حقا لا أؤمن به . . . وا أسفاه ليس فى الوجود من يؤمن بالله أشد من إيمانى به »(٢) .

ولكن شيطان فاوست الجديد ، يختلف عن شيطان دموع إبليس ، فهو لا يؤمن أن الكبر والعناد أورثاه الكفر ، ودفعاه إلى رفض أن يكون من الراكعين ، وإنما هو مازال معاندا مكابرا ، فهو قد خرج على رب العزة لما افتقده من عدله وحكمته ، إذ أمره بالسجود لآدم ، وهو خير منه .

---

(١) مسرحية دموع إبليس ، ص٥٧ .
(٢) مسرحية فاوست الجديد ، ص ١٤ .

« الشيطان » : مرحى ... مرحى ... أنت تريد إذن أن تطاول رب العزة؟
« فاوست » : (فى سخرية) بل أريد أن أكون أعظم منه .
« الشيطان » : أعظم منه ؟
« فاوست » : أنت خرجت على رب العزة ... قديما لم افتقدت من عدله وحكمته ...
« فاوست » : إذ أمرت بالسجود لآدم وأنت خير منه ؟
« الشيطان » : أجل . » (١)

وحين طرد إبليس من رحمة الله ، كان وحيدا ، فأخذ يبحث له عن حليف يساعده على إخرج آدم من الجنة ، ووجد هذا الحليف فى الحية التى قامت بدورها معه خير قيام .

وقد ذكرت الحية فى التوراة على أنها كانت أحيل حيوانات البرية التى عملها الرب الإله « فقالت الحية للمرأة ، » أحقا قال الله لا تأكلا من شجرة الجنة ، فقالت المرأة للحية من كل ثمر شجر الجنة تأكل ، وأما ثمر الشجرة التى فى وسط الجنة فقال الله لا تأكلا منه ولا تمساه لئلا تموتا ، فقالت الحية للمرأة لن تموتا ، بل الله عالم أنه يوم تأكلان منها ، تنفتح أعينكما ، وتكونا كالله ، عارفين الخير والشر . فرأت المرأة أن الشجرة جيدة للأكل وأنها بهجة للعيون ، وأن الشجرة شهيه النظر ، فأخذت من ثمرها وأكلت وأعطت رجلها فأكل » (٢) . نقل المفسرون(٣)

---

(١) مسرحية فاوست الجديده ، ص ٣٦ .
(٢) التوراة ، سفر التكوين ، الأصحاح .
(٣) أنظر ، القرطبى ، المرجع السابق ، ص ٢٦٦ ومابعدها .

عن التوراة علاقة إبليس بالحية ، فجعلوا يقرنون بينهما . ويروون أن الحية هي الحيوان الوحيد الذى قبل أن يدخل إبليس فى بطنها فيحادث حواء خلالها . ولازال هذا التصور قائما ، من أن الحية يتقمصها الشياطين والجن ، ومن ذلك ماذكر من أنه « ما كان من الحيات فى البيوت فلا يقتل حتى يؤذن ثلاثة أيام لقوله عليه السلام ، إن بالمدينة جنا قد أسلموا ، فاذا رأيتم منهم شيئا فآذنوه ثلاثة أيام » (١) وليس فى القرآن الكريم مايثبت دور الحية فى إخراج آدم من الجنة ، وعلاقتها بإبليس ، فى أى صورة من الصور ، ولكن المعتقد السائد لاينكر قيامها بدور حليف الشيطان . ومن هنا كان تصور فتحى رضوان أصوات الشيطان بأنه كفحيح الأفعى . (٢)

وأعطى تيموراسم أرقط لكبير مستشارى مملكة الجن فى مسرحيته ، لما فى ذلك الاسم من ارتباط بالشيطان ، وإيحاء يدل على شخصيته المتسمة بالمكر والدهاء.

وإذا كان إبليس قدبدأ صراعه مع الإنسان ، بحليف له هى الأفعى ، فإن ذلك لأنه كان وحيدا . ولكنه بنزوله إلى الأرض قد أستطاع أن يقيم له عالما شبيها بعالم البشر كانت له قوانينه الخاصة ، ، فإن النظام ركن اساسى من أركان التفكير الإسلامى انعكس على تصوراتهم عن عالمه ، فهو فى نظرهم ملك هذه المملكة يدبر بهم الأمر ويكيد بهم لبنى آدم » (٣) ،وكل وزير من هؤلاء الوزراء موكل بعمل محدد . وقد قدمت مسرحية أشطر من إبليس صورة لعالمهم ، مستمدة من نفس هذه

---

(١) القرطبى ، المرجع السابق ، ص ٢٦٨.
(٢) المسرحية ص ٢٨ .
(٣) عبد المحسن الحسينى ، المرجع السابق ، ص ٢١٢ .

الصورة ، إذ ترسم لهم عالما منظما له قوانينة السائدة مثل عالم البشر . ووسعت المسرحية هذه الصورة ، فجعلتهم طبقات اجتماعية واضحة كما ، قسمت مملكتهم إلى أقاليم ، وكان يدور بين هذه الأقاليم صراع ، مما استدعى إلى إنشاء هيئة أمم تقوم بفض المنازعات بينهم . (١)

وتتكون هذه المملكة من ذرية إبليس ، وقد ذكر القرآن بوضوح أن لإبليس ذرية مثله فى ذلك مثل آدم : أفتتخذونه وذريته أولياء من دونى وهم لكم عدو بئس للظالمين بدلا ، (٢) أما كيفية تكون هذه الذرية ، فقد قيل فى حديث عن النبى صلى الله عليه وسلم : أنه لما أراد الله أن يخلق لإبليس نسلا ألقى عليه الغضب، فطارت منه شظية من نار فخلق منها امرأته ، (٣) ولا يخفى ما فى تقارب هذه الصورة من حكاية خلق حواء من ضلع آدم . فقد قيل أيضا . إن الله خلق له بفخذه الأيمن أعضاء تناسل الذكور ، وفى الأيسر أعضاء تناسل الإناث .(٤)

وجمهور المفسرين يقبل فكرة توالده عن الطريق الطبيعى الذى يتوالد به الإنسان ، أى أن توالده عن طريق العلاقة الجنسية المباشرة بين الشيطان الذكر والشيطان الأنثى ، فقد قيل : إن إحدى بيضات زوبعة ، فلقت عن ألف توأم ذكر وأنثى ، (٥) ، وهذه الرواية تجعلهم يبيضون ، ولا يلدون مباشرة ، وإن كانت الرؤية العامة لدى الجمهور لا تمنع أن يكون غير ذلك ، أى أن مولدهم يتم بالشكل الآدمى وقيل أيضا إن الله كتب عليه أن ينجب اثنين مع كل مولود يولد للإنسان(٦).

---

(١) مسرحيه أشطر من إبليس ، ص ٥٠

(٢) القرن الكريم ، سورة الكهف من الآية (٥٠) .

(٣) الدميرى ، المرجع السابق ، جـ ١ ، ص ٢٥٥ .

(٤) بطرس البستانى ، المرجع السابق ص ٣٤٠ .

(٥) عبد المحسن الحسينى ، المرجع السابق ، ص ٢١١ .

(٦) البستانى ، المرجع السابق .

واستخدم كل من «تيمور» «وفتحى رضوان» ذرية إبليس فى مسرحيتيهما .
وكان عالم الجن فى مسرحية تيمور من سلالة إبليس ، وهم يقومون بعمله ، وينفذون شريعته ، وبرز عالمهم فى المسرحية بصورة واضحة متكاملة ، فهم أشبه تماما بعالم الإنس . وكانت ذرية إبليس فى مسرحية فتحى رضوان تعمل معه ، وتدور فى فلكه ، وتأتمر بأمره ، وكان لها أيضا أن ترده إذا توقف ولو للحظة عن تحقيق عملها .

وأما عن العلاقة الجنسية بين الشيطان والإنسان ، فان واحد من التفاسير التى وقعت بين يدى الباحث لم يتناولها بشىء من الذكر ، وما ذكر عن العلاقات الجنسية كان بين الإنس والجان الذين هم ليسوا من الشياطين ، ومن ذلك ما يروى عن بلقيس ملكة سبأ من « أن أباها كان من أكابر الملوك وكان يأبى أن يتزوج من أهل اليمن ، فيقال إنه تزوج بأمرأة من الجن اسمها ريحانة بنت السكن فولدت له هذه المرأة » (١) ويروى « عن النبى (صلى الله عليه وسلم) أنه قال : كان أحد أبوى بلقيس » (٢) ولا يضعف من قيمة هذا الحديث أن ابن كثير يضعف إسناده ويعده حديثا غريبا فإن فكرة التزاوج من الجن لقيت قبولا لدى المفسرين حتى أن الطبرى يروى فى إحدى رواياته عن ملكه سبأ ذلك دون أن يضعف من هذه الرواية أو يشك فيها (٣) ، وذكر من قال إن سليمان تزوجها أنها ولدت له (٤) وهناك رواية تذكر « أن سليمان ولد له ابن بعد أن ملك عشرين سنه ، فقالت الشياطين : لئن عاش لم نتخلص من البلاء والتسخير فسبيلنا أن نقتله فما رآه إلا

---

(١) ابن كثير ، البداية والنهاية ، جـ ٢ ص ٢١ .

(٢) المرجع السابق .

(٣) انظر ، الطبرى ، جـ ١٩ ، ص ١٠٢ .

(٤) النيسابورى ، المرجع السابق ، جـ ١٩ ، ص ١٠٢ .

أن ألقى على كرسيه ميتا ، (١) ولما كان لسليمان ولدان لم تقتلهما الشياطين ، فإن هذه الرواية إنما ترد إلى زواج سليمان من ملكة سبأ ، وإنجابه ابنا منها خافته الشياطين خشية أن تسخره كما سخرهم والده ، فقتلوه لعلمهم بأنه يحمل بعض خصائصهم ، بالإضافة إلى خصائصه البشرية .

وتقترب مسرحية دموع إبليس من هذه القصة ، فابليس بعد أن أنجب ابنا وقفت الشياطين ضد هذا الابن ، ودفعوا والده إلى أن يتخلص منه بقتله ، إلا أنه لا يرد أصل المسرحية إلى ذلك فقط ، فلقد أستمد المؤلف ذلك من مصادر أكثر وضوحا ، فى تعرضها لذلك الموضوع (٢)

وهؤلاء الجن يأكلون ويشربون مثل ابن آدم (٣) أما طعامهم فقد قيل إنه روث البهائم ، وقيل إن الرسول قال : « إنها زاد إخوانكم الجن » (٤). أما الشياطين فلم يتعرض أحد لطعامهم أو شرابهم ، ونقل تيمور وأبو حديد ماقيل عن الجن إلى الشياطين .

وكانت شخصيته أنابيب فى مسرحية أشطر من إبليس شخصية فكاهية ، أراد المؤلف بها أن يمعجوا من المرح فى إطار المسرحية ، فجعله المؤلف ولوعا بالطعام ، نهما « لاهم له إلا الأكل » ، حتى أثناء اجتماعات الأبالسة ، ومناقشتهم قضايا

---

(١) المرجع السابق ، جـ ٢٣ ، ص ١٠٠ .

(٢) انظر ، الفصل الخاص بالمصادر الشعبية .

(٣) ابن كثير ، المرجع السابق ، جـ ١ ص ٥٦ ، القنوجى البخارى ، المرجع السابق .

(٤) ابن كثير ، المرجع السابق ، جـ ١ ، ص ٥٧ .

(٥) مسرحية أشطر من إبليس ، ص ٣٥ .

مجتمعهم . وكان زملاؤه من حزب المحافظين ، يحاولون أن يوجهوه الى أن يترك الطعام ، ويهتم بما يعرض من قضايا على المجلس خشية المعارضة اليقظة .

« إعصار » : أما انتهى لك مطعم يا أنابيب ؟
« أنابيب » : وماذا فى أن أطعم يا إعصار ؟
« إعصار » : نحن فى المجلس ، خل عنك الطعام لوقت غير هذا الوقت . إن حزب المعارضة أمامنا بالمرصاد »
« أنابيب » : (نافضا يده فى استياء) (حسن . حسن . . . لقد فرغت يدى . . . سوف لا أجد ما أطعمه)[٢]

وكان شرابهم فى المسرحية مستمدا من القرآن ، فى حديثه عن شراب أهل النار فى قوله تعالى : « لايذوقون فيها بردا ولا شرابا الإحميما وغساقا »[١] جعل المؤلف شراب الشياطين هو ماء الحميم ، فبعد يوم مضنى من العمل ، يطلب زفاف الجنى من تابعة سرعرع أن يأتيه بماء الحميم ،
« سرعرع » : يا لهذا اليوم النكد .
« زفاف » : متاعب وهموم يأخذ بعضها برقاب بعض لقد جف حلقى وتشقق ، علىّ بقليل من ماء الحميم ...[١]
أما إبليس فى مسرحية « عبد الشيطان » وهو المسمى أهرمن ، فإنه يشرب الخمر ، ويقدم كأسا لطوبوز واضعا فيها قطرات من زجاجة كانت معه :
« أهرمن » : لست ألومك .
(يذهب إلى المنضدة ويملأ كأسين ويقبل بهما بعد أن يضع فى

---

١) سورة عم ، الآيات (٢٤ — ٢٥) .
٢) المسرحية ، ص ٦٥

إحداهما بعض القطرات من زجاجة معه) . . . فكر قليلا .
(يقدم الكأس التي وضع فيها النقط).

« طوبوز » : لست فى حالة تمكننى من التفكير . إنى حزين (يمد يده إلى الكأس فيأخذها)[1] .

وإذا كان المفسرون قد انتهوا فى رؤيام للجن ، إلى أن بعضهم يأكل ويشرب ، وبعضهم الآخر لا يأكل ولا يشرب[2] ، فإنهم أيضا ذكروا أن خالص الجن لا يموتون[3] إلا إذا مات أبوهم إبليس[4] . أما النوع الثانى ، فإنهم يموتون قبله[5] . ويذكر العفريت فى مسرحية سليمان الحكيم أن أقصى عقوبة له هى الحبس فهو لا يعدم ولا يموت لأنه من مادة لا تعرف الموت .

«العفريت» : إن أقصى عقوبة لى هى الحبس ، لأنى لا أعدم ولا أموت ؟!

« الصياد » : لا تموت ؟!..

---

(١) محمد فريد أبو حديد ، «عبد الشيطان» ، ١٩٤٥، القاهرة : دار المعارف ، ص ٨٢ .

(٢) انظر الطبرى ، تفسير الطبرى ، جـ ١٤ ص ١٩ .

(٣) انظر : المرجع نفسه .

(٤) انظر ، القنوجى البخارى ، المرجع السابق جـ ٥ ص ١٨٢ . انظر ، الدميرى (كمال الدين) حياة الحيوان الكبرى ، س ١٣١٩ هـ ، القاهرة : المطبعة الأدبية ، ص ٢٥٥ .

(٥) المرجع نفسه .

«العفريت» : أنسيت أنى من مادة لا تعرف الموت ؟.. إنى لا أموت[1]

ويصورهم تيمور بصورة من يمرضون ، وجعل لهم أدوية من المواد القاتلة للإنسان ، وهى : السموم السليمانية والزرنيخ . وحين مرض والد سرعرع ، استأذن رفيقه فى الحراسة ، وانطلق عجلان ليلحق بأبيه ، ويتزود منه بنظرة الوداع . وحين ذهب إليه وجده قد أسعف بتناول جرعات من « عصاره السموم السليمانية والحوامض الزرنيخية » ، فدبت الحياة فى أوصاله واستقرت روحه بين جنبيه بفعل الدواء[2] . هذا فضلا عن أن المؤلف صور فى بداية المسرحية انتظار قطب الشياطين لخليفته وبعد وصوله يموت القطب .

وإذا نظر إلى ابليس ومن معه من الشياطين والجان ، فإنه لا توجد شخصية مستقلة منهم — بعد خلق آدم — بعيدة عن الإنسان ، فهو ملتصق به فى حياته ، ومهمته الأولى هى إغواء الإنسان . وعلى هذا الأساس بنيت المسرحيات الخمس لتلقى الضوء على نوعية هذه العلاقة .

وأبو حديد يجعله قريناً للإنسان ، يوجه خطواته ، ويسير معه ، وهو يترسم الصورة التى رسمها القرآن « ومن يعش عن ذكر الرحمن نقيض له شيطانا فهو له قرين ، وأنهم ليصدونهم عن السبيل ويحسبون أنهم مهتدون ، حتى إذا جاءنا قال يا ليت بينى وبينك بعد المشرقين فبئس القرين »[3] : ولقد سار الشيطان أهرمن مع طوبوز ، وتخلى عنه فى النهاية ، ولم يكن هذا التخلى هو مسئولية

---

(١) مسرحية سليمان الحكيم ص ١٧

(٢) مسرحية (أشطر من إبليس) ص ٤٩

(٣) القرآن الكريم ، سورة الزخرف ؛ الآيات ٣٦ — ٣٨

الشيطان وحده ، وإنما كانت مسئولية الإنسان أيضا . وكذلك سار العفريت فى مسرحية سليمان الحكيم مع الصياد كقرين له ، كلاهما مسئول عن أخطاء الآخر.

ولم يكن إبليس قرين الإنسان فى مسرحية دموع ابليس وإنما كان يقوم بمحاولة إغوائه إما بالظهور الباهر له ، وإما بالوسوسة .

وانتهت المسرحية بإبليس وهو يبكى ، فقد دفعه الشياطين إلى قتل ابنه حتى تستمر مملكة الشر قوية . وبعد أن قتل ابنه ذهب إلى المكان الذى قتل فيه وأخذ فى البكاء وعندما ينظر إليه أحد الأبالسة المكلفين بالحقد ، ويتعجب أن تكون هذه حقا دموعا يقف إبليس معلنا أن هذه أول دموع ، ولن يرى الناس لإبليس بعد اليوم دموعا ،

« إبليس » : أتبكى ؟ (.. أهذه حقا دموع ؟ (.. أتلك دموع ابليس ؟

(يقف إبليس ويقول)

«الشيطان» : هذه أول دموع لإبليس .. عرفها حين عرف الحب .. ولكنه لن يعرف الحب بعد الآن ... ولن يرى الناس لإبليس دموعا بعد اليوم(١)

ولم تكن هذه الدموع هى الأولى التى عرفها إبليس ، كما تذكر المسرحية ، ولكنه عرف قبل ذلك الدموع ، فلقد ذكر أنه ذرف الدمع مرتين ، إحداهما كان صادقاً فيها ، والأخرى كانت إحدى أساليبه فى الخداع .

كانت الأولى بعد معصيته لله تعالى من رفضه السجود لآدم ، فقد روى عن

---

(١) مسرحية (دموع إبليس) ص ١٢٦

النبى صلى الله عليه وسلم : « إذا قرأ ابن آدم السجدة فسجد اعتزل الشيطان يبكى ويقول يا ويله — وفى رواية يا ويلى — أمر ابن آدم بالسجود فسجد فله الجنة وأمرت بالسجود فأبيت فلى النار »[1] .

وكانت دموعه الثانية ، أول ابتداء كيده للإنسان ، فقيل إنه ناح على آدم وحواء « نياحة أحزنتهما حين سمعاها ، فقالا له ما يبكيك ؟ قال : أبكى عليكما تموتان فتفارقان ما أنتما فيه من النعمة والكرامة ، فوقع ذلك فى نفسيهما ثم أتاهما فوسوس إليهما فقال يا آدم هل أدلك على شجرة الخلد وملك لا يبلى ؟ »[2]

يضاف إلى ذلك دموع فى المسرحية ، وهى دموع صدرت من إبليس بعد تجربة طويلة ، وعميقة ، مر بها مع الإنسان ، أدت به إلى هذه الدموع .

* * *

كانت مسرحية « أشطر من إبليس » كذلك تدور حول الأبالسة ومجتمعهم وعملهم مع الإنسان ، ولكن الإنسان كان بطل المسرحية وبطل الصراع معا دون منازع .

فإن هذا الإنسان الذى أوقف إبليس نفسه لنزاله ، ومحاولة تغيير طريقه ، كان محور الحدث فى حياة إبليس نفسه وفى المسرحيات التى تناولت الشيطان بالحديث ، كانت حياتهما قصة مشتركة على الأرض ، وكان الإنسان فيها هدف إبليس ، وكان إبليس فيها أحد أهداف الإنسان . لقد تصور إبليس أنه القوى

---

(١) القرطبى ، المرجع السابق ص ٥٢٢

(٢) الطبرى ، تاريخ الطبرى ، حـ ١ ، ص ١١٠ ، ١١١ .

القادر على إخضاع الإنسان ، وهو يعلن « لأحتنكن ذريته إلا قليلا » ، وكان فى إعلانه هذا مايدعو إلى التخوف على الإنسان من إبليس وذريته .

لم تكن هذه حقيقه ، فقد قيل إنه لما هبط آدم إلى الأرض لم يكن فيها شىء غير النسر فى البر والحوت فى البحر ، فكان النسر يأوى إلى الحوت فيبيت عنده ، فلما رأى النسر آدم قال : يا حوت لقد أهبط اليوم إلى الأرض شىء يمشى على رجليه ، ويبطش بيديه ، فقال الحوت ، لئن كنت صادقا مالى منه فى البحر ملجأ ، ولا لك منه فى البر مخلص »(١).

هذا الإنسان الذى خافه النسر والحوت قدم إلى الأرض من الجنة بعد أن عوقب لاتباعه الشيطان وعصيانه لربه نجح الشيطان فى غوايته ، لأنه أقسم له باسم الله الأعظم أن فى الأكل من الثمرة المحرمة خيرا له ، واستجاب آدم له لأنه لم يكن يتصور أن يقسم كائن بالله كذبا(٢) . وعلى هذا فلقد كانت معصية آدم لله لم تصدر عن عمد منه ، وإنما كانت جهلا منه بالشر ، وحين نزل إلى الأرض كانت لديه أول خبرة عن الشر عرفها من إبليس .

وحين نزل آدم إلى الأرض كان شخصا رهيبا ، « كان رأسه فى السماء ، ورجلاه فى الأرض ، فكانت الملائكة تهابه فنقص إلى ستين ذراعا »(٣) . وهذا الذى كانت تهابه الملائكة ما كان ليصبح صيدا سهلا فى يد إبليس . فقد منحه الله منذ بداية خلقه العلم ، فكان أكثر علما من الملائكة(٤) . « وعلم آدم الأسماء

(١) القرطبى ، المرجع السابق ، ص ٢٧٨ ، ٢٧٩

(٢) الطبرى ، تاريخ الطبرى ، جـ ١ ص ١٧٢

(٣) الطبرى ، تفسير الطبرى ، جـ ، ص ٩٦

(٤) القشيرى ، لطائف الإشارات ، (ب . ت) ، القاهرة : دار الكاتب العربى ، جـ ١ ، ص ٨٧

كلها ثم عرضهم على الملائكة »[1] كما أن الله « علم الإنسان ما لم يعلم » [2]، ولقد قيل إن الله لما خلق آدم ، قال الملائكة « ليخلق ربنا ما شاء فلن يخلق أكرم عليه منا ، وإن كان فنحن أعلم منه لأنه خلقنا قبله ، ورأينا ما لم ير فأظهر الله فضل آدم عليهم بالعلم »[3] وإن الله « خصص آدم بالخلافة ، وكرمه وخصه بالعلم الكثير ، إلى أن صارت الملائكة أقل منه علما ، فهو مسجود الملائكة »[4] .

وإذا كان الإنسان هو المكرم على الملائكة ، وهو الذى تهابه الملائكه ، فإن ذلك جعل مهمة إبليس غاية فى الصعوبة . ومهمة إبليس التى كلف بها نفسه، وتطوع بها من تلقاء ذاته ، لاغواء الإنسان لم تكن بالمهمة التى ينسب إليه فيها الفضل . فلقد كان الإنسان صاحب قدرة فى توجيه نفسه على الخير والشر معا ، منذ بداية خلقه ، كما يحدث بذلك العلى القدير « يا أيها الإنسان ما غرك بربك الكريم ، الذى خلقك فسواك فعدلك . فى أى سورة ماشاء ركبك »[5] وعلى هذا فقد كانت الإرادة المطلقة للانسان هى المحرك لحياته ، والموجه لها « انا خلقنا الإنسان من نطفة امشاج فجعلناه سميعا بصيرا . انا هدبناه السبيل اما شاكرا واما كفورا »[6] من هذا المنطلق كتب تيمور مسرحيته « أشطر من إبليس » ،

---

(1) سورة البقرة من الآية (31)

(2) سورة العلق الآية (5)

(3) الخازن علاء الدين على بن محمد بن إبراهيم البغدادى ، لباب التأويل فى معانى التنزيل « تفسير الخازن ، 1313 هـ ، القاهرة : المطبعة الأزهرية المصرية، جـ 1 ، ص 46

(4) الرازى ، المرجع السابق ، جـ 1 ، ص 396 .

(5) سورة الانفطار الآيات (6 — 8) .

(6) سورة الإنسان ، الآيات (2 — 3) .

وفيما كان زعيم الشياطين وهو يودع الحياة قد انتهى إلى نتيجة أبلغها لخليفته ، وهى أن البشر تغالوا فى تقدير قدرة الأبالسة على الشر والإضلال . فإن الإنسان ليجنى الشر مطمئنا عن عمد ، ثم لا يلبث أن ينحى باللائمة فى يسر على الشيطان وهو بذلك ينفض عن منكبيه غبار التبعة ليلقيها عليهم . لقد أدرك قطب الشياطين أن لؤم الإنسان هو الذى أدى بهم إلى هذه السمعة المريضة التى تعرف عنهم غواة للإنسان .

«القطب» : اعترف لى بما تبينت ، ولا تكابر فيما سمعت . ماذا ترك لنا الأناس من فخر ؟ ألا ترى أنهم تغالوا يا بنى فى مقدورنا على الغواية والإضلال ؟ نحن اثنان لا ثالث معنا ، فلنتكاشف ، ولنعرض أعمالنا مع البشر ، ماذا تقول فى هذه الشرور والآثام التى يقترفها الإنسان على وجه الأرض ؟ أتراها مما كسبت أيدينا؟ تكلم « بزعبول ».

« بزعبول » : (مفكرا) كلا مولاى الزعيم .

« القطب » : إن الإنسان ليجنى الشر مطمئنا على عمد ، ثم لا يلبث أن ينحى علينا باللائمة فى يسر ، وكأنه ينفض عن منكبيه غبار التبعة ، ويلقى على كاهلنا الوزر كله ، فتقر عينه بأنه من الذنب برىء ... ونخرج نحن من المعركة بالشنعه وفضوح السمعة .. ساء ما صنع بنا الإنسان اللئيم ! »(١)

يطلب قطب الشياطين بعد ذلك من خليفته أن يغير من طريق الأبالسة ، بعمل يفتح به أفقا بكرا لهم : وعليه أن يأتى بمعجزة يثبت بها أن الشياطين

---

(١) « أشطر من إبليس » ، ص ١٧

قادرون على صنع شيء آخر غير الشر ، حتى يعلم البشر بها أن الشر منهم وإليهم، وأنه من بينهم ناجم وفى نفوسهم كمين ، وليعفوهم من تهمة هم منها أبرياء ، وليخلوهم من مهمة لم تكن لهم بها يدان ، وليحملوا وزرهم فقد آن لهم أن يعرفوا الحق ، ويتحلوا به وآن للشياطين أن يعدلوا إلى ميدان جديد :

« القطب » : افتح فتحا جديدا ، وشق أفقا بكرا ..

« بزعبول » : مولاى !...

« القطب » : ايت بمعجزة تثبت بها أننا أهل لغير الشر ...

« بزعبول » : مولاى ...

« القطب » ليعلم البشر أن الشر فيهم وإليهم ، وأن الشر من بينهم ناجم ، وفى نفوسهم كمين ، فليعفونا من تهمة نحن منها براء ، وليخلونا من مهمة لم تكن لنا بها يدان ، ثم ليراجعوا أمرهم ، وليحملوا وزرهم ... آن لهم أن يتحلوا بشيء من فضيلة الحق . . . وآن لنا أن نعدل إلى ميدان جديد ! »[1]

يحاول الزعيم بعد ذلك أن يبدأ مهمة جديدة يوجه إليها الأبالسة ، نحو صنع الخير . هذا فى الوقت الذى يحاول فيه إبليس فى مسرحية « دموع إبليس» أن يتمرد على الشيطان فى ذاته ، فيقدم توبته أمام عصماء « ويستغفر ويندم على خطئه معها ، ويطلب منها أن تأخذ بيده ، ولكن عصماء ترفضها . وتتحول عصماء بذلك إلى محققة للإرادة الإلهية ، فقد سبقت إرادة الله أن يبقى مطرودا محروما حتى يوم الدين .

---

(١) المسرحية ، ص ١٨ ، ١٩ .

« الشيطان » : أنا الآن إنسان متمرد على الشيطان . أنا اليوم تائب ومستغفر ونادم ، فخذى بيدى وارحمينى ، أنت التى تستطيعين أن تغيرى تاريخ الناس أجمعين .

« عصماء » : ألم تسبق إرادة الله ؟ ألم يحتم قضاؤه أن تبقى مطرودا محروما حتى يوم الدين ؟ (١)

وإذا كان الشيطان قد انتهى به الأمر إلى أن يشعر أنه لم يؤد مهمته على خير وجه ، لأن الإنسان كان قادراً على صنع الشر بمفرده ، ولم يكن فى حاجة إليه ، وأنه من يقرر أن يصنع الخير فلن يمنعه شيطان من صنعه هـذا الذى ركب فيه الخير والشر على حد سوا ، كما يصور ذلك سبحانه وتعالى « ونفس وما سواها فألهمها فجورها وتقواها » (٢) فالصراع بين الخير والشر كما تذكره الآية داخل الإنسان نفسه وليس متولدا عن قوة أخرى ، وإن من المؤرخين المسلمين مثل الطبرى « الذى يوشك المفسرون جميعا أن يكونوا عالة عليه » (٣) من يذكر أن مهمة ابليس كانت شاقة عليه ، فلقد تمكن واحد من أبناء الإنسان من أن يثب « بإبليس حتى ركبه فطاف عليه فى أدنى الأرض وأقاصيها وأفزعه ومردة أصحابه حتى تطايروا وتفرقوا » (٤) كما ذكر أن أوشهيج « قهر ابليس وجنوده ، ومنعهم من الاختلاط بالناس ، وكتب عليهم كتابا فى طرس أبيض » أخذ عليهم فيه

( ) « دموع ابليس » ، ص ٥٦ ، ٥٧ .

(٢) سورة الشمس الآية (٨) .

(٣) صبحى الصالح ، مباحث العلوم القرآنية ، ١٩٦٤ ، بيروت . دار العلم ، ص ٢٩٠ .

(٤) الطبرى ، تاريخ الطبرى ، جـ ١ ص ١٧٢ .

المواثيق ، ألا يتعرضوا لأحد من الأنس ، ويتوعدهم على ذلك ، وقتل مردتهم وجماعة من الغيلان ، فهربوا من خوفه إلى المفاوز والأودية (١) . « وحين مات أوشهنج خرج إبليس وجنوده فقد تمكنوا بعد موته من دخول مساكن بنى آدم والنزول إليهم من الجبال والأودية (٢) . واستطاع سليمان (رضى الله عنه) أن يتحكم فيهم ، وأن يخضعهم له فقد سخرت له الشياطين وسلط عليها (٣) ، كما تمكن من حبسهم ، ومن الآية الكريمة « وآخر مقرنين بالاصفاد » ولدت فكرة قمقم سليمان الذى كان يحبس فيه الجن . ولذلك أن الله سبحانه وتعالى منحه الحرية أن يحبس منهم من شاء فى وثاقه وفى عذابه (٤) ، وقد قيل أنه « كان يقرن مردة الشياطين بعضهم مع بعض فى القيود والسلاسل للتأديب والكف عن الفساد » (٥) كما ذكر أنه « كان معه ملك بيده سوط من النار ، كلما استعصى عليه جنى ضربه من حيث لا يراه (٦) . وقد تطورت فكرة قدرة سليمان على السيطرة على للجان ، فقد ذكر أن سليمان بعد أن ظفر بالشيطان الذى فتنه « أتى به فأمر به فجعل فى صندوق من حديد ثم أطبق عليه فأقفل عليه بقفل وختم عليه بخاتمه ثم أمر به فألقى فى البحر » (٧) . وبهذا تكون صورة عقاب سليمان للجن قد وصلت ذروتها

(١) الطبرى المرجع السابق ، جـ ١ ، ص ١٦٥ .
(٢) المرجع نفسه .
(٣) انظر ، الطبرى ، تفسير الطبرى ، جـ ٢٣ ، ص ٩٣ .
(٤) انظر ، المرجع نفسه .
(٥) النيسابورى ، المرجع السابق ، جـ ٢٣ ، ص ١٠٣ .
(٦) المرجع نفسه ، جـ ٢٢ ، ص ٤٧ .
(٧) الطبرى ، المرجع السابق ، جـ ٢٣ ، ص ٩١ وانظر ، النيسابورى ، المرجع السابق ، جـ ٢٣ ، ص ١٠٢ .

على هذه الصورة ، وهى التى استق منها الأدب الشعبى فكرة القمقم ، وكذلك ما يسمى بالسوط المطلسم ، وهو سوط من يضرب به يقتل لساعته إنسا كان أم جانا (١) .

وفى مسرحية « سليمان الحكيم » تحدث المؤلف عن قدرة سليمان على سجن الجن ، وكيف أنه بعد موته أخذ الجن يطلقون بعضهم البعض من القماقم .

« الصياد » : عجبا .. من الذى أطلقك من القمقم ؟ !!

« الجنى » : هذه المرة ... لست أنت بالطبع

« الصياد » : أعرف ... هذا ما توقعه سليمان ... لقد ثرتم وانطلقتم يخرج بعضكم بعضا من القماقم ... أليس الأمر كذلك ؟ » (٢)

وفى مسرحية « أشطر من إبليس » صور تيمور عقوبة الحبس لدى الأبالسة بالسجن فى قمقم ، وحين قبض على الأمير زبرجد المتخفى فى زى الجن طغيان ، متلبسا بجريمة السكر ، وأرسل إلى زفاف ، ليرى رأيه فيه ، أخذ يقسم بحق الجحيم أنه يستأهل عقوبة الزج فى قمقم ألف ألف سنة .

« زفاف » : وحق الجحيم لأنزلن بك عقوبتى إن جرمك هذا ، يستوجب أن تزج ألف ألف سنة فى قمقم صغير .

« طغيان » : (صائحا ، متضرعا) قمقم ؟ .. أى قمقم ؟ الرحمة ، .. الرحمة !(٣)

وبهذا لم يعد الشيطان قوة رهيبة لا تخضع ، فقد استخدم له الإنسان السحر ، واستخدم له الإيمان . فكانت الاستعاذة بالله من الشيطان الرجيم كافية لردعه ،

---

(١) انظر ، سيرة الملك سيف بن ذى يزن ص ٤٤ .
(٢) مسرحية سليمان الحكيم ، ص ١٥١ ، ١٥٢
(٣) مسرحية « أشطر من إبليس » ، ص ٦٨

أى أن الشيطان امتلك بالكلمة ، وسيطر عليه بها . ولقد ذكر من أبى الدرداء أن الرسول (صلى الله عليه وسلم) قام يصلى ، « فسمعناه يقول أعوذ بالله منك ثم قال : ألعنك بلعنة الله ثلاثا وبسط يده كأنه يتناول شيئا فلما فرغ من الصلاة قلنا : يا رسول الله قد سمعناك تقول فى الصلاة شيئا لم تقله قبل ذلك ورأيناك بسطت يدك فقال : أن عدو الله إبليس جاء بشهاب من نار ، ليجعله فى وجهى فقلت أعوذ بالله منك ثلاث مرات ، ثم قلت ألعنك بلعنة الله التامة ، ثم أردت أخذه ، والله لولا دعوة أخينا سليمان لأصبح موثقا يلعب به ولدان المدينة » (١)

وهكذا انتهى الأمر بإبليس إلى أن يصبح للإنسان فى التصور الإسلامى المقدرة على جعله أداة لهو لأطفال المدينة . فإن الإنسان كلما ازدادت قدرته تمكن من السيطرة حتى على الشيطان نفسه ، هذا الشيطان طارده محمد (صلعم) ، وأغرى أتباعه على الإيمان به ، فإن الرسول يذكر أن لكل إنسان شيطانا ، ولقد قالت له عائشة رضى الله عنها : « ومعك يا رسول الله ، قال نعم : ولكن ربى أعانني عليه حتى أسلم » (٢)

ولا يتصور الإسلام أن هذه القدرة على هداية الشيطان اختص بها محمد (صلعم) وحده ، ولكنه يتصور أنها قدرة معطاة له ومعه أنبياء الله جميعاً . ويروى فى ذلك عن « أنس بن مالك رضى الله عنه قال : كنت مع رسول الله صلى الله عليه وسلم خارجا من جبال مكة ، إذ أقبل شيخ يتوكأ على عكازه ، فقال النبى صلى الله عليه وسلم : مشية جنى ، ونغمته ، قال : أجل . فقال النبى عليه الصلاة والسلام : من أى الجن . قال : أنا هامة بن الهيم أو ابن هيم بن لاقيس بن إبليس قال : لا أرى بينك وبينه إلا أبوين ، قال . أجل ، قال . كم

---

(١) ابن كثير ، المرجع السابق ، جـ ١ ، ص ٦٤ .

(٢) المرجع نفسه ، جـ ١ ، ص ٦٧ .

أنى عليك . قال أكلت الدنيا أقلها كنت ليالى قتل قابيل هابيل غلاما ابن أعوام، فكنت أشرف على الآكام أورش بين الأنام فقال رسول الله صلى الله عليه وسلم. بئس العمل . فقال . يا رسول الله دعنى من العتب ، فإنى ممن آمن بنوح وثبت على قدميه . وأنى عاتبته فى دعوته فبكى وأبكانى ، قال . إنى والله من القادمين وأعوذ بالله أن أكون من الجاهلين ، ولقيت هودا وآمنت به ولقيت إبراهيم وكنت معه فى النار إذ ألقى فيها ، وكنت مع يوسف إذ ألقى فى الجب فسبقته إلى مقره ، ولقيت شعيبا وموسى ولقيت عيسى بن مريم فقال لى . إن لقيت محمدا فاقرأه منى السلام ، وقد بلغت رسالتك ، وآمنت بك » فقال النبى صلى الله عليه وسلم على عيسى وعليك السلام : وما حاجتك يا هامه ؟ قال . إن موسى علمنى التوراة وعيسى علمنى الإنجيل ، فعلمنى القرآن ، فعلمه »(1) . وإذا كان محمد وزملاؤه من الأنبياء (صلوات الله عليهم وسلامه) قد قاموا بعملية غزو لعالم الشياطين ، فأغروهم بالإيمان ، فإن الصياد فى مسرحية سليمان يقف صامدا أمام إغراء العفريت ، ويواجه إغراءه بإغراء ، وخداعه بخداع ، ومنازلته بمنازلة .

« الجنى » : لا تسخر من كلماتى ... ولا تحاول أن تثبط أنت أيضا من عزيمتى بمثل هذا الهراء

« الصياد » : كما تغرينى أغريك ... وكما تخدعنى أخدعك ... وكما تنازلنى أنازلك (2)

وإذا كانت الندية قد ظهرت بين الجنى والصياد ، فإنه قد ظهرت قدرة البشر على إغواء الشياطين ، حدث هذا مع سباتك رسول الأبالسة إلى الأرض للإنسان ، فقد عاد إلى عالمه لينشر بينهم جرثومة من جراثيم البشر، وهى جرثومة

---

(1) الدميرى ، المرجع السابق ، جـ 1 ، ص 254 .
(2) مسرحية سليمان الحكيم ص 155 .

المغازلة . وقع ذلك فى اجتماع مجلس التشريع والأحكام ، فإن هلاهيل زعيمة الطبقة الدنيا وسبائك يتبديان ، وهما يتناقلان الحديث فى بشاشة وأنس ، ويرى زمهرير فى ذلك منظرا عجبا ، ويدفع هذا المنظر اعصار إلى فقده للثقة من سبائك الذى عاد إليهم من الأرض بجرثومة المغازلة .

« زمهرير »: ... ياله من منظر عجيب .

« أعصار »: مغازلة وغرام ، فى مجلس التشريع والأحكام .

« أرقط » : ما أسقم ذوقه !

« أعصار »: لم تبق لى ثقة « بسبائك » هذا ... إنه لطول إقامته فى الأرض عاد إلينا بجرثومة من جراثيم البشر !

« زمهرير»: أية جرثومة ؟

« أرقط » : جرثومة المغازلة !(1)

ولم يكن سبائك وحده بين الأبالسة الذى تأثر بالإنسان ، وإنما تأثر بهم زفاف أيضا ، فقد أرسله أرقط عميد مستشارى مملكتهم إلى الأرض ، لتحبيب الناس فى الخمر ، فعاد مخمورا لايفيق ، وقد أحب سكنى المدن وصحبة الناس ، وأخذت خلوب تدينه لهذا ، وهو يحاول الدفاع عن نفسه ولكنها كانت تقول الحقيقة ، تتعجب من قدرة الآدمى على اضلال غيره وافساد الشياطين .

« خلوب »: آه . . . فهمت . أنك تريد أن تسكن المدن فى صحبة البشر . لقد فتنت ألوان الحياة هنالك منذ بعثك عميد المستشارين « أرقط » لتحبب الخمر إلى الناس ، فلم تعد تطيب لك عشرة أخوانك من الجن .

---

(1) مسرحية « أشطر من إبليس » ص ٣٣ ، ٣٤

« زفاف » : كبرت كلمة تتهمينني بها أيتها السيدة « خلوب » .

« خلوب » : لقد أوفدوك لتنشر السكر بين الناس ، فلم يخفق مسعاك ولكنك عدت إلينا مخمورا لاتفيق ... أنى لأعجب من قوة هذا الآدمي على اضلال غيره ... قادرا هو على أن يفسدنا نحن .. نحن الشياطين »[1]

وإذا كان الشياطين قد تأثروا بالإنسان من خلال صحبته، فان الأمير زبرجد ذهب إليهم في معقلهم ، وهم يقيمون تجربتهم لإثبات قدرة الشيطان على صنع الإنسان الخير : غير اسمه إلى طغيان ، وغير من سحنته متنكرا في زى جنى ، وادعى أنه من عشيرة الفتاكين البواسل . ولجرأته الشديدة استقدم معه خادمة زعرور ، وهو قزم مشوه دميم الخلقة :

« زفاف »: ما اسمك ؟

« الجنى » . خادمك « طغيان »

« زفاف » : من أى عشيرة أنت ؟

« طغيان » : من عشيرة « الفتاكين البواسل »[2]

اقتحم طغيان عالم الجن ، وهو يمثل دور السكير مع علمه أن السكر محرم في عالمهم ، ولكنه يعلم أيضا أنه متوجه إلى أبالسة في شوق إلى الخمر ، وهم لا يشكون مطلقا في أنه ليس واحدا منهم ، وقد حمله رئيس الحراس إلى زفاف وسرعرع فيطلب زفاف من رئيس الأحراس أن ينصرف ومن معه ، ويترك هذا الجاني ليقتص منه لنفسه . وعندما يختلى به يحاول أن يجعله يفيق من سكره . يستخدم

---

(١) المسرحية ص ٤٦ .

(٢) المسرحية ص ٦٨ .

المؤلف فى هذا موقفا يشابه مايتم فى الحياه اليومية من محاولة إعاده السكير إلى وعيه ، بصب الماء البارد عليه ، ويستبدل المؤلف الماء البارد بحامض الكبريت الأزرق ليتلاءم هذا مع عالم الجن ، يفيق الأمير زبرجد ويحاول سرعرع نائب زفاف أن يعرف منه المكان الذى أحضر منه الخمر ، فيعترف زبرجد بأنه شرب الخمر ، ولكنه لم يكن يريد ذلك ، ويستمر فى الضغط عليه ، فيعترف بأنه سرقها من حانة آدمية ، ويسأله عن بقية ما سرقه ويعده زفاف بالأمان إذا أخبره ، فيقدم لهما زجاجة خمر يخرجها من عباءته .

يحرك المؤلف هذا الحوار فى خفة ، وهو ينقل صورة من عالم الجن الذين دفعهم الإنسان إلى الانحراف :

«سرعرع» : (هامسا فى أذن طغيان) : إذا أخبرتنى من أين أتيت بالخمر ، تشفعت لك عند السيد العظيم ليخفف عنك العقوبة .

« طغيان » : إذن لا مناص من الاعتراف !

«سرعرع» : تكلم ... وعجل ...

« طغيان » : اعترف بأنى قد شربت الخمر

«سرعرع» : هذا أمر لم أسألك فيه ... أريد أن أعلم من أين أتيت بالخمر ؟

« طغيان » : هى بضع زجاجات سرقتها من حانه آدمية...

«سرعرع» : وهل شربت كل ما سرقته ؟ . . ألم تبق لديك بقية ؟

« طغيان » : (ملتفتا إلى « زفاف ») : الرحمة .. الأمان .. سأعترف بكل شىء إذا وعدتنى بالأمان .

« زفاف » : أعدك به ...

« طغيان » : لم يبق عندى سوى هذه[1]

---

(١) المسرحية ص ٦٩ ، ٧٠

تستمر خطة طغيان بعد ذلك ، فهو يأتى لهما بزجاجات من الخمر ، ويمزجها بمادة سحرية تكسبها نكهة طيبة ، ولكنها تذهب بوعى شاربها على الفور ، وحين يقدم زفاف وتابعه سرعرع بهذا الخمر فى انتظارهما ، فيخلعا ملابس طيرانهما ويسلمانها لكل من الأمير زبرجد ، وتابعه زعرور . ويتحدث زفاف إلى زبرجد حديث ملاطفة وإيناس إلى أن يخبره عن قصة فضلى العذارى أزاهير التى اختطفها قطب الأبالسة بزعبول ليقيم عليها تجربة الجهد . وقد وضعها فى مكان بعيد لا يصل إليه الانس حتى لا تفشل التجربة ، ويغرق بعد ذلك زفاف وتابعه سرعرع فى ثبات عميق ، فيتجه الأمير زبرجد إلى الركن الذى وضعت فيها ملابس زفاف وسرعرع فيرتدى إحداها ويرمى إلى زعرور بالأخرى ، ويطلب منه أن يعجل باللبس حتى يطير إلى القصر البلورى حيث فضلى العذارى أزاهير :

« طغيان » : لقد غرقا فى سبات عميق لن يفيقا منه إلا بعد ساعات طوال .. هيا (زعرور) .

« زعرور » : ماذا أيها الأمير ؟

« طغيان » : هيا ولنطر .

(يتجه إلى الركن الذى وضع فيه « زفاف » و « سرعرع » فيخرجها ، يرتدى عباءة « زفاف » وخفه ، ويرمى إلى زعرور « بعباءة سرعرع » وخفه) .

عجل ، والبس كالبسته . ستكون لك خفة الطير ، لا تهاب الرياح .

« زعرور » : (يلبس على كره) : إلى أين تريدنى أن أطير ؟

« طغيان » : إلى القصر البلورى ... إلى فضلى العذارى ... (أزاهير)(١)

---

(١) المسرحية ، ص ٧٧ .

ويذهب الأمير إلى القصر ، ويتسبب فى فشل تجربة قطب الشياطين ، وهى أن الشيطان قادر على دفع الإنسان لصنع الخير ، ولقد أدرك القطب هذا الفشل ، فإن التجربة أدته إلى الكشف عن عجزهم عن تربية إنسان فاضل ، ولكنه يرى أنهم نجحوا فى أن الإنسان مصدر الشر لذاته .

« أرقط » : أخشى أن أقول : إن تجربتك أيها الزعيم قد باءت بإخفاق

«بزعبول» : أخفقت التجربة من ناحية .. هذا صحيح .. لقد عجزنا عن تربية إنسان فاضل .. لايستهويه الشر . ولكن هذه التجربة أصابت توفيقا ونجاحا من ناحية أخرى .

« أرقط » : أى ناحية تقصد ؟

«بزعبول» : أن التجربة أثبتت : أن الشر كمين فى غرائز البشر . . إن قطبنا الأكبر تقدست فى النار ذكراه ، كان على حق فيما وصف به الإنسان ... (١)

وفى الحقيقة فإن هذه التجربة فضلا عن أنها أثبتت أن الشيطان غير قادر على دفع الانسان لصنع الخير ، أثبتت كذلك أنه غير قادر على دفع الإنسان لصنع الشر .

ولم تخرج هذه الفكرة عن القرآن الكريم ، وتحديده لقوة الشيطان . فإن ابليس منذ عصيانه الأول تحددت قدرته فى إغواء الضعاف من البشر ، أما عباد الله المخلصين فلا سلطان له عليهم : « إن عبادى ليس لك عليهم سلطان إلا من تبعك من الغاوين »(٢) ويتكرر هذا المعنى فى سورة الإسراء « إن عبادى ليس

---

(١) المسرحية ، ص ١١٨ ، ١١٩

(٢) سورة الحجر الآية ٤٢

لك عليهم سلطان وكفى بربك وكيلا »(١) . وعلى هذا فإن الشيطان حين يدفع إنسانا للشر لا يدفع إنسانا صلبا ، وإنما يدفع إنسانا كانت له رغبة أخفق فى تحقيقها ، ودور الشيطان هنا لا يعدو دور المساعد .

وقد نجح الشيطان فى اكتساب طوبوز إلى صفه ، لأن طوبوز كان فى حاجة إليه . ولم يكن طوبوز من المخلصين بأى معنى تؤخذ به كلمة الأخلاص . وكذلك سهل قيام العلاقة بين فاوست الجديد وبين لوسيفر . لقد كان يريد أشياء وصور له أن تعامله مع الشيطان سيسهل له الحصول عليها ، ومن ثم فقد أصبح الشيطان قرينا لكل من : طوبوز ، وفاوست الجديد .

ولقد فسر تيمور على لسان قطب الشياطين كيفية قبول الإنسان التعامل مع الشيطان ، تفسيرا يكشف عن أن الذين استجابوا للشيطان كانوا مؤهلين أصلا للتعامل معه .

يعرف قطب الشياطين ذلك وأصابته معرفته بالخيبة ، لعبث ما كانوا يقومون به من عمل ضد الإنسان . وهو ينتظر خليفته ، ليبلغه قبل وفاته بخلاصة تجربته ، وحين يحضر خليفته يخبره أنه غير راض عما صنع طوال عمره ويدهش خليفته بزعبول فهو يعرف أن أحدا لم يسبقه فى الحكم أتى ما أتاه من الأعمال . ويستوقفه القطب ، ويؤكد له أنه يعلم حق العلم أنه أبلى بلاء حسنا فى خدمة المبادىء الموروثة ، من إغواء لأبناء آدم ، والتغرير بهم على نحو ما هو مفروض فى مبادئهم المقررة . ولكن هذا بدا له فى النهاية أمراً لا يستوجب أن يفاخر به ، وهو يعترف بأنه لم يصنع شيئا :

---

(١) سورة الإسراء الآية (٦٥)

« القطب » (مقاطعا) : تريد أنى أحسنت القيام بواجبى نحو العشيرة ، وأنى أبليت بلاء عظيما فى خدمة المبادىء الموروثة ... ربما كان هذا حقا .. ولكن ..

« بزعبول » : (زائغ النظرات) : أفصح مولاى .

« القطب » : إن قيامى بإغواء أبناء آدم ، والتغرير بهم على نحو ما هو مفروض فى مبادئنا المقررة ، ومسجل فى دستورنا الأعظم — أمر بدا لى الآن غير ذى بال .. ماذا كان من صنعى يستوجب أن أفاخر به ؟ أعترف جهرة بأنى لم أمنح شيئاً ..[1]

وجد الزعيم مثلا للتدليل على ذلك ، فقد حضر سباتك من جولته فى الأرض وهو الإبليس المكلف باغواء البشر فيها . وكان القطب قد أرسله لكى يضل كبيرا من أهلها أمعن فى الصلاح والتقوى حتى أصبح القدوة الحسنة ، والمثل المضروب . قضى سباتك عشرين عاما فى عملية إغوائه إلى أن انتهى زعيم الإصلاح إلى السجن ، وقد اقترف الموبقات الكبرى : الكذب ، والسرقة ، والقتل . وكانت بداية الطريق إلى ذلك أن وسوس سباتك لعذراء من الغيد الحسان ، كانت فقيرة مغمورة ، فطمعت فى مال الرجل ، وحب التسلط عليه وأدت به إلى الانزلاق فى حمأة الإثم[2] .

تهكم القطب ، وهو يستمع إلى شرح الطريقة التى اتبعها فى ذلك ، والحديث عن قدرته التى أدت بحياة الرجل إلى هذه النهاية، وعندما طلب إليه أن يوضح لهم ما يضحكه ، أخذ يفسر لهم الأسباب التى أدت بالرجل إلى السقوط، وأنه لادخل

---

(١) المسرحية ، ص ١٠ ، ١١

(٢) المسرحية ، ص ١١ — ١٤

لسباتك وغوايته فى ذلك : ولقد استخدم المؤلف منهج مدرسة التحليل النفسى فى بعض جوانبها،فهو يتحدث عن الغرائز،وهوا تجاه كانت له السيادة فى العشرينات من هذا القرن،وكان له أنصاره فى مصر فى الفترة التى كتب فيها المؤلف مسرحيته ولازال له إلى الآن أنصاره،وان كان علماء النفس قد توقفوا « عن الحديث عن الغرائز ، وبدأوا يدرسون النضج والدافع»[1].كما أن المؤلف بدأ متأثرا بالمدرسة الفرويدية فى حديثها عن عقدة أوديب ، بالاضافة إلى منهج أدلر فى حديثه عن مركب النقص .

ويمثل تحليل المؤلف لهذه الحادثة التداخل الثقافى للمؤمنين بمدرسة التحليل النفسى فى مصر ، ووضعها داخل ما يسمى بالمنهج التكاملى .

وإذا كان المؤلف يستند إلى هذه النوعية من المعرفة ، فانه لم يخرج فى ذلك عن الاطار الاسلامى الذى حدد اتجاه الانسان للخير والشر . وحين يخرج القطب دور الشيطان من دائرة أغواء الرجل على أنه دور مساعد لافخر لهم فيه ، فان ذلك لايدور بعيدا عن المعرفة الاسلامية للشيطان ، وانما يسير فى فلكها .

وضح السبب الذى من أجله سقط هذا الرجل،فقد عاش عمره متنكبا مغامرات الشباب ، وكانت له زوج تكبره فعاشرها خامد الحس ، ينظر اليها كما ينظر إلى أمه التى ولدته ، وفى قراره نفسه عاطفة أصيلة ، نحو المرأة فى أنوثتها الجياشة .وكان حرمانه،وكبت عاطفته يدفعانه الى أن ينفس على الذين يستمتعون بالحب والجمال . وأتخذ من حياة الحرمان والكبت التى يحياها سوطا يجلد به غير الكابتين والمحرومين فلا يملك الا أن يزرى بهم ، ويعيب سلوكهم، واتهمه من حوله بأنه فاقد الرجولة

---

(1) Hilgard, E., Introduction to Psychology, 1957, Now York : Harcoart, 'P. 120".

مما أدى إلى استوثاق عقدة الدفاع عن النفس لديه . وحين التقى بالفتاة واجتلى مفاتنها ثارت كوامنه ، فأقبل عليها فى غير حيلة ولا تبصر حتى انتهى به الأمر إلى الكذب ، والسرقة والقتل . .

وانتهى بزعبول مع زعيمه إلى أن هذا الرجل كان صريع نوازعه النفسية ، وملابسات حياته ، وما تعقد من نزوات نفسه .

وإذا كان سباتك يتصور أنه استخدم المرأة لتكون وسيلة للايقاع بالانسان فى الخطيئة ، فان هناك كثيرا من غلاة المتدينين يتصورونها أداة من أدوات إبليس فى دفع الرجال إلى الزيغ ، حتى أن أحدهم ليقسم أنه «ما أكل آدم من الشجرة وهو يعقل ولكن حواء سقته الخمر حتى إذا سكر ، قادته اليها فأكل منها »[1] . وعلى هذا فحواء فى نظرهم رأس الخطيئة «وهى أول فتنة دخلت على الرجال من النساء»[2]

وإذا كان الشيطان قد نجح فى استغلال حواء ، فدفع بها إلى أن تأكل من الشجرة وزوجها معها ، فيخرجهما بذلك من الجنة ، فان الشيطان لم ينجح فى اتخاذ المرأة وسيلته لاغواء يوسف ، ولم يكن يوسف هو ذلك الشيخ الذى يحتاج لشابة أو ذلك المتهافت على متعه ، ولكنه كان من يصدق عليه القول أنه من عباد الله المخلصين واذا كان الشيطان قد أستغل المرأة فى أفسد الرجل، فانه أيضا استغل الرجل فى أفساد المرأة وهذا ما بنى عليه فتحى رضوان فكرة مسرحيته من محاولة الشيطان أغواء عصماء ، فجاء اليها فى صورة رجل لم يدفع اليها برجل لأنه يعرف أن أحدا لن يستطيع أغواءها ، فتقدم لنفسه ، وكان المؤلف فى ذلك يرى الرجل والمرأة رؤية مشتركة ولا يفرق فى ذلك بينهما «وقلنا يا آدم أسكن أنت وزوجك الجنة»[3]

(١) الطبرى ، تاريخ الطبرى ، جـ١ ، ص١١٢ .
(٢) القرطبى ، المرجع السابق ، ص ٢٦٢ .
(٣) سورة البقرة من الآية (٣٥) .

كما يحذرهما معا مع إبليس « فلا يخرجنكما من الجنة فتشقى »(١) وكان واضحا بذلك أنهما المقصودان بالخطاب وأنهما وحدة لا تتجزا ، يجمعهما لفظ « الانسان » ، لذا كانت عصماء فى مسرحية « دموع ابليس » عودة إلى روح النص القرآنى ، وليس الى تخريجات بعض المفسرين .

فان هذه الفتاة فى المسرحية « دموع إبليس » كانت خطرا على ما كرس « ابليس » نفسه من أجله طوال الاحقاب ، فهى نذرت نفسها للفضيلة ، وأصبحت للناس أملا ورجاء ، واجتمع حولها الفقراء والمعذبون ، ووزعت على المحتاجين ما لها ، وعلى البائسين ابتساماتها ، وواستهم واحتملت معهم آلامهم ، ولم تفر من الأبرص ، ولا من المصدور . حاول الأبالسة أن يضلوها فلم يفلحوا ، وأن يصرفوها عن سواء السبيل ، فأخفقوا جميعا ، وسقطوا واحدا إثر الآخر .

ولم يجد ابليس بدا من أن يقوم بنفسه بعملية أغرائها ، فجاءها على هيئة بشرية فى صورة رجل يجمع بين الشباب والفضيلة ، والفضل والوسامة ، والقوه والفتوه وأبدى تعاطفا معها — فى البداية — ليكون ذلك مدخلا الى قلبها ، وكان ذلك خداعا منه . فاطمأنت له . وبعدها أخذ ينفث سمومه ويطلبها صراحة لنفسه كاشفا لها عن شخصيته .

« ولى الله » : (يجلس متهالكا على مقعده) كانت هذه هى غايتى أول الأمر . . . كنت وحيدا ، أفكر الأفكار وأدعو الناس ليجتمعوا حولها . . . ولما سمعت عنك ، وعن فضيلتك ، وعن الحب الذى تنشرينه حولك ، استولت على غيرة مدمرة . . . وددت أن أخلص منك ، وأن أستولى عليك ... ولذلك جئت اليك فى هذه الصوره التى تجمع قوتى كرجل . . .

---

(١) سورة طه ، من الآية (١١) .

وقوتي كصاحب عقيدة ..

« عصماء » : (صارخة) إذن أنت الشيطان !

« ولى الله » : نعم أنا هو بعينه ! (١)

ويستمر « إبليس » فى ضغوطه على الفتاة حتى تستسلم ، ولكنه لا يستطيع اقتحامها ، فيجتمع الشياطين لمعاونته ، وإخراجه من محنة التردد التى يعيشها ، إلى أن تتجمع قوة إبليس ثانية . وقد ركز المؤلف فى حواره على الصورة الإسلامية كما ترسم لإبليس ، صاحب رسالة تقوم على الكره والبغض والحسد ، وهو يرفع صوته إلى الأبالسه ليعينوه على المرأة « أيها الأعوان ! أيها الأبالسة ! أيها الشياطين ! إلىّ ، مدوا إلى أذرعكم وأيديكم .. . تعالوا حولى . . . دعونى أنظر إليها قطعة من اللحم . . . دعونى أقنعها بلذائذ الجسد التى هى خلاصة الحياة . . . دعوها تتعذب كما تعذب الآخرون ، وكما سيتعذب القادمون ! دعوها تعرف أن الفضيلة بناء من ورق ، وأن أول هبة من ريح تذروها فى الهواء . . ودعوها تعرف أن القنوت والورع أوهام الهاربين من الحياة . . . (٢) استطاع إبليس بعد ذلك أن ينال من الفتاة ، ولكنه لم ينجح فى أن يحصل عليها ، فلقد أفاقت إلى نفسها ، ووقفت قوية صامدة أمامه وكان عليها أن تكيل له الصاع صاعين . ولقد كان انتصار إبليس جزئيا على الفتاة ، ولكن انتقامها منه لم يكن بالهين عليه . فإنها حملت منه وبعد حملها انتحرت ، وتركت له ابنا ليكون حربا على مملكته ، فيكون أداة للخير ، يعجز معه إبليس عن القضاء عليه ، ويحميه من الأبالسة إلى أن ينتهى به الأمر إلى البكاء .

---

(١) مسرحية « دموع إبليس » ، ص ١٩ .

(٢) المسرحية ، ص ٢٧ .

وإذا كانت هذه المرأة قد ردت الضربة إلى إبليس ، فإن هناك فتاة أخرى هي ثريا فى مسرحية « عبد الشيطان » كانت تقف فى وجه الشيطان ، بمحاولتها شد طوبوز إلى الخير ، وهى لم تنجح فى إنقاذه بينما نجحت مرجريت فى إنقاذ فاوست الجديد من براثن لوسيفر ، وأفسدت عليه صفقته مع « فاوست الجديد » وكان إيمانها هو القوة التى أعانته على مواجهة الشيطان ، والتخلص من سيطرته .

ولم تكن مواجهة إبليس للإنسان تعنى أنه قادر على كسبه إلى صفه . فلقد تحسد للسيد المسيح وأخذه « إلى جبل عال جداً وأراه جميع ممالك العالم ومجدها وقال له : أعطيك هذه جميعا إن خررت وسجدت لى . حينئذ قال يسوع : اذهب يا شيطان ، لأنه مكتوب للرب إلهك تسجد وإياه وحده تعبد »[1] . ورفض السيد المسيح عرض إبليس لأنه كان يعرفه ويعرف طريقه . ولم يكن الصياد فى بداية لقائه بالجنى فى مسرحية سليمان الحكيم يعرف كنه الجنى ، ولم يكن يعرف إلا أنه مقتول لا محالة فقبل الاتفاق معه لينقذ حياته بذهابه إلى سليمان ، وطلبه العفو عن الجنى ، ولكنه بعد أن خبره جيداً رفض التعامل معه ، ورفض مايعرضه عليه الجنى . وكان عرضه أقرب إلى ماعرضه إبليس على السيد المسيح ، فقد مناه بأن يجعله ملكا ، وأن يزوجه من حبيبته أرملة سليمان ، وأن يأتى له بالمجد والسلطان فى مقابل شىء واحد هو صحبته للجنى ، ولكن الصياد يرد ببساطة وبعمق بأنه يتمنى لو يستطيع أن يحبسه فى شبكته .

« الجنى » : دع الحق اصغ إلى . . . أنا الآن حر . . . حر من كل القيود . . .
لا سيد ولا عمل . . . فما تقول لو جعلتك ملكا على هذا الشعب ،
وزوجتك من حبيبتك اليوم ، وهى أرملة سليمان . . . وفتحت
لك الكنوز وأتيت لك بالمجد والسلطان .

---

(١) انجيل متى ، الاصحاح الرابع ، وانجيل لوقا ، الاصحاح الرابع

« الصياد » : ؟ . . .

« الجنى » : لماذا تنظر إلى هكذا ؟ !

« الصياد » : آه لو استطعت أن أحبسك فى شبكتى هذه . . . (١)

ولا يتوقف الأمر لدى الصياد عند الأمنية بأن يحبسه فى شبكته ، ولكنه يعلن له أن الحرب ستستمر بينهما ، وأنها لن تنتهى ، وستبقى إلى نهاية الدهور والأجيال :

« الجنى » : إلى متى أيها الصياد ؟ . . .

« الصياد » : (باسما) إلى نهاية الدهور والأجيال (٢)

ولم يكن الصياد هنا نبيا ، ولكنه كان إنسانا عاديا ، ومع هذا فلقد خشى الجنى منه . ولم تكن أدوات الصياد فى مواجهة الجنى سوى قناعته الشخصية بأنه إنسان قادر على مواجهة حتى الشيطان نفسه .

لقد وصف إبليس الإنسان بعد أن عاش تجربة إنسانية مع امرأة من البشر: بأن الإنسان غامض لا يفهم . . . فنحن نراه متهالكا على أسباب اللذة يخاف ويرتعد لكل خطر . . . راغبا عن كل جهد ، باحثا عن الراحة . . . وفجأة لا يكاد يجد من يقوده إلى مواطن الخطر والتعب ، حتى ينقلب كالمارد ، يجوع فلا يشكو ، ويصاب بالآلام ويتخطفه الموت ، فيثبت ثباتا عجيبا »(٣)

وانتهى ذلك بإبليس إلى أن يعلن « أنا أشك فى نفسى ، وبمعنى آخر أشك فى

---

(١) مسرحية « سليمان الحكيم » ، ص ١٥٣

(٢) المسرحية ص ١٥٦

(٣) مسرحية « دموع إبليس » ، ص ١١٠

الرسالة التي نصبت نفسي لها .. هذه هي المرة الثانية التي أعرف فيها هذا الضعف.. ولكني في هذه المرة أحس بنوع من الضعف أكثر إيلاما . . أعترف لكم أيها الإخوان أني أتعذب ، أني أنسلخ عن طبيعتي ، أني أفهم الإنسان اليوم ، وأحترمه ، أحترم كفاحه من أجل الفضائل التي نصرفه عنها . . كنت أرى الإنسان حقيرا تافها ، يحيا للذات بدنه .. سهلا ، ولكنني اليوم أراة عظيما . . لقد عرفت العذاب الذي يتحمله عرفت أن لحياته معنى ، إنه يسير . ويتعثر . أنه يقف ويقع . إنه ينجح ويخفق . إنه يأمل . . . يأمل دائما في الغد ، والمستقبل !.. »[1] . لقد اعترف الشيطان بقوة الإنسان ، أما الإنسان ، فإنه أدرك في النهاية عجز إبليس ، يذكر زعرور تابع زبرجد لسيده أنه كان يحسب الشياطين قبل أن يعيش بينهم مخلوقات ماكرة خبيثة ، فإذا به يتبين أنهم لا يعدون أن يكونوا مخلوقات ضعافا لا حول لها ولا قوة .

« زعرور : ... ولكن إئذن لي أن أقول لك شيئا ، كنت أحسب ، في سالف أمري ، قبل أن أعيش مع الشياطين ، أن هذه المخلوقات ماكرة خبيثة ، فإذا بي يتبين لي أنهم لا يعدون أن يكونوا مخلوقات ضعافا لا حول لها ولا قوة .

طغيـــان : أتقول إن الشيطان لا حول له ولا قوة ؟ »[2] .

ومع أن الإنسان انتصر عليه ، فإنه ما زال يرد إليه السر ، ويذكره دوما ، على أنه سبب مصائبه ، لقد سكرت أزاهير ، وأمسكت بسيف زبرجد فأصابته ، لحمل عملها على أنه من عمل الشيطان ، بينما كانت الشياطين في أجازة عن إغواء

---

(١) المسرحية : ص ١١١

(٢) المسرحية : ص ٧٢

الإنسان لمدة ثمانية عشر عاما ، ولم تكن أزاهير على علم بالشيطان ، لذا فهى تسأل وما شأن الشيطان فيم عملت ؟ ! وهى التى ضربت بالسيف ، يجيبها زبرجد : بأنه هو الذى يحرك يدها (١) :

ولا يعتمد « تيمور » فى هذا على المعتقد السائد بين الناس فى تصورهم قدرة الشيطان على الحركة داخل الإنسان ، وهو هنا يفسره ويوضحه . فإن حركة الإنسان نابعة منه ، وليس من قوة خارجة عنه ، بينما باكثير يعتنق الإيمان بفكرة : أن الشيطان يجرى من الإنسان مجرى الدم .

ويتضح من الحوار الدائر بين ماروت وهرمس فى مسرحية « هاروت وماروت » لباكثير أن الملائكة التى تعاملت مع إبليس أيام أن كان يعمل فى خدمة الله ليست لها خبرة به بعد خروجه من الجنة ، لذا فهرمس يحذر هاروت وصاحبه من قدرة الشيطان على اقتحام الإنسان :

« ماروت : لعل هذه التجربة ترفعنا عند ربنا مقاما عليا ..

هرمس : أما وقد اخترتما هذا السبيل فإنى أنصحكما أن تتجنبا مواقع الزلل جهد ما تستطيعان ، فإن الشيطان يجرى منا مجرى الدم(*) . . ورب صغيرة لا نأبه لها جرتنا إلى كبيرة تخر لها الجبال .

---

(١) المسرحية : ص ١١٦

(*) هذه العبارة بنصها من العبارات التى ذكرها ابن الجوزى ، جمال الدين أبى الفرج عبد الرحمن فى كتابه (تلبيس ابليس) سنة ١٩٢٨ ، القاهرة : مطبعة النهضة ، ص ٣٤ .

ماروت : شكرا لك على جميل نصحك ، وإن وجودك معنا ليزيدنا طمأنينة »[1] .

وإذا كان باكثير يؤمن بالاعتقاد الإسلامى الشائع من قدرة الشيطان على النزوغ فى الإنسان ، فإن تيمور لم يخرج عن الإسلام ، وهو يجعل من الإنسان أشطر من إبليس وأقدر ، فإن أحد المفسرين المحدثين ليذكر « أن شياطين الإنس لأقوى شرا وأشد ضررا من شياطين الجن ، وجل فسادهم منهم ، وشرهم رؤساؤهم من الملوك المستبدين والعلماء المنافقين ، والعباد الجاهلين الدجالين ، والأغنياء المتكبرين ، والشعراء الغاوين ، ويوم القيامة يلعن بعضهم بعضا ويتبرأ بعضهم من بعض ، ويتحاجون فى النار كما أخبرنا الله تعالى فى سورة البقرة وإبراهيم والعنكبوت وسبأ والصافات والمؤمنين . فإن شيطان الجن يخنس وينزوى ويترك موسوسه إذا ذكر الإنسان : الله تعالى بقلبه ولسانه ، أو بقلبه فقط ، وكذا إذا تذكر أن هذه الوسوسة منه ، وأما شيطان الإنس فلا يخنس ولا يرجع عنك ، وإن ذكرت الله وذكرت به »[2] ولقد اعترف هاروت وماروت بعظمة هذا الإنسان بعد أن خاض هذين الملكين تجربة إنسانية فى عالم الإنسان ، يعترف هاروت لصاحبه بأن الملائكة كانوا يجهلون حقيقة الإنسان قبل أن يحياها مع صاحبه . ويوضح له أنهم أنكروا على أبناء آدم ما يصعد من سيء أعمالهم حتى أنهم خاطبوا رب العزة فى ذلك ، ظناً منهم أنهم أفضل من الإنسان ، ولو عرفوا حكمة الله الكبرى فى الإنسان لنكسوا رءوسهم خجلا ، ولكان دعاؤهم الذى يدعون الله به فى السموات ، تباركت يا خالق الإنسان ، بارك اللهم فى الإنسان :

---

(1) مسرحية « هاروت وماروت » ص ٢

(2) محمد رشيد رضا ، تفسير الفاتحة ، ١٣١٣ هـ ، القاهرة : مطبعة المنار ص ١٤١ .

«هاروت» : كنا نجهل حقيقة الإنسان . اعتدنا هذا ..

«ماروت» : زدنى بيانا ..

«هاروت» : أنكرنا على بنى آدم ما يصعد من سوء أعمالهم حتى خاطبنا رب العزة فى ذلك ، ظناً منا أننـــا أفضل منهم . . ولو عرفنا حكمته الكبرى فى الإنسان لنكسنا رءوسنا خجلا ولكان دعاؤنا الذى ندعو الله به فى السموات ، تباركت يا خالق الإنسان ، بارك اللهم فى الإنسان .. »(١)

وتزداد صورة الشيطان وعلاقته بالإنسان فى المسرح المعاصر وضوحا، إذا امتد النظر إليها أيضاً خلال تأثير العلاقة الخاصة بين الشيطان والإنسان فى أسطورة فاوست على مؤلفى المسرح، وكيفية مزجهم لها بفكرهم الدينى .

— ١ —

يتضح من صورة العلاقة بين الإنسان والشيطان أن قصة الإنسان الذى باع نفسه للشيطان ليست غريبة على المجتمع المصرى . وعلى أساس هذه الفكرة بنيت أسطورة فاوست . وإن كان قد ذكر أن فاوست كان شخصا موجودا (٢) ، وحكيت حول حياته القصص التى نمت حتى أصبحت أسطورة متكاملة تتعلق بالتفكير الدينى . ولقد تقبلها المجتمع الأوروبى واحتفى بها .

وقصص الذين باعوا أنفسهم للشيطان « توجد فى كل القصص الشعبى لشعوب أوروبا » (٣)

---

(١) مسرحية هاروت وماروت ، ص ٥٤

(١) Goeth, Faust., translated by A.G. Hatham, 190', London : J M. Den, «p. XIII».

(٢) Spence, L , An Introduction to Mythology, 1931, London : Harrap, p«. 228».

والعلاقة بين الإنسان والشيطان تاريخها الطويل فى الإسلام منذ بدء الخليقة . وكانت أكمل صورة لهذه العلاقة فى وضوحها هى علاقة سليمان بالشيطان. ولقد تحدث المفسرون عن الشيطان حديث عالم به عارف بأموره ، وقد روى بعضهم أن الشيطان كان كثيف الجسم فى زمن سليمان ، ويشاهده الناس ثم أنه لما توفى سليمان « أمات الله ذلك الجنس وخلق نوعا آخر لطيف الجسم بحيث لا يرى ولا يقوى على الأعمال الشاقة »(١).

وانتقلت هذه الصورة بكاملها إلى الأدب الشعبى ، فامتلأ أقاصيص عن الجن . ويذكر فى أحد القصص المرتبطة بسيرة سيف بن ذى يزن أنه « كان فى ذلك الزمان وذلك العصر والأوان الإنس يصحبون الجن ، والجن يصحبون الانس ، ويتحدثون معهم ولا يفزعون منهم ، ولا يمنعون بعضهم عن بعض ، ويظهرون على وجه الأرض إلى زمن سيد الملاح ورسول الملك الفتاح سيد الأنام (٢). » وأهم ماتختلف فيه عبارة التفسير عن عبارة السيرة ، هو تغيير عصر سليمان بعصر النبى صلى الله عليه وسلم .

ولم تخرج مسرحية مارلو « مأساة الدكتور فاوستس » ، ومسرحية « جوتيه » فاوست عن الإطار المسيحى ، وهما — إذا أغفلنا الأصول المسرحية التى تتعارض تعارضا أصيلا مع الاسلام — يقتربان كثيرا من المعتقد الاسلامى ، ذلك أن الخطوط العامة للأسطورة لا تختلف فى صورتها كثيرا عن التصور الاسلامى ، فإن قصة الرجل الذى استسلم للشيطان وأصبح حليفا له تجد صداها داخل المساجد والكنائس على حد سواء . كما أن هناك قصصا أخرى تمثل الوجه المقابل لها ،

---

(١) النيسابورى ، المرجع السابق ، جـ ٢٣ ، ص ١٠٤ .

(٢) سيرة سيف بن ذى يزن ، ص ٤٧ .

وهى لا تقل ذيوعا عنها ، وهى قصص الرجال الذين قاوموا الشيطان وحاربوه وانتصروا عليه .

ولهذا لم يكن غريبا أن تجد أسطورة فاوست أرضا خصبة فى المسرح المصرى ، فتناولها كل من « محمد فريد أبى حديد » فى مسرحية « عبد الشيطان » ، و « على أحمد باكثير » فى مسرحيته « فاوست الجديد » . وكان تناولهما للأسطورة تناولا مباشرا ، كما تأثر بها توفيق الحكيم فى مسرحيته « سليمان الحكيم » تأثراً واضحا . وظهر تأثيرها لدى كل من « محمود تيمور » فى مسرحية « دموع إبليس » وعلى أحمد باكثير فى مسرحية « هاروت وماروت » فقد اتفق هؤلاء المؤلفون جميعا على صدورهم فى رؤيتهم لفاوست من المنطق الفكرى الإسلامى ، فهم جميعا مسلمون . ولا أعنى بذلك أنهم دعاة للفكر الاسلامى ، وإنما أعنى أنهم جميعا متأثرون بذلك الفكر فى رؤيتهم لفكرة فاوست . كما أنهم جميعا التزموا بالموقف الإسلامى فى رؤيته لعلاقة الله بالشيطان ، وفى أن الشيطان لم تعد له صلة مباشرة بالله منذ طرد إبليس من رحمة الله ، فهو لم يعد يلتقى بالله أو يتحادث معه كما يرى فى سفر أيوب ، وإنما هو مسير موجه فى محاولة دفع الإنسان للخطيئة دونما حاجة لإذن من الله فى كل محاولة يقوم بها ، فهى قدره الذى اختاره .

وكانت نتيجة لهذه الرؤية أن الموقف الذى بدأ به جوتيه مسرحيته بحوار بين الله والشيطان ينتهى بأن يراهن الله أن فاوست سيأبق عن طاعته ، ويطلب الشيطان من الله أن يأذن له كى يجره برفق إلى طريقه وسنته ، فأعطاه الله الإذن بذلك وهو على يقين أنه سيضطر فى النهاية إلى الفشل ، وأنه سيعترف بأن الرجل الصالح مهما أظلمت بصيرته لا يلبث أن يهتدى إلى السبيل الأرشد ، والطريق الأقوم :

« الرب » : لا ضير أنى منحتك سؤالك وخليت بينك وبينه ... حاول إن استطعت أن تحول تلك الروح عن ينبوعها الاسمى واجذبها إن

قدرت إلى حضيضك ، ثم لتقف ذليلا صاغرا حين يضطرك فشلك
وعجزك إلى الاعتراف بأن الرجل الصالح — مهما أظلت
بصيرته — لايلبث أن يهتدى إلى السبيل الأرشد والطريق الأقوم

«إبليس» : حسن جدا ! إن هذا الأمر لن يدوم طويلا ، ولست أخشى أن
أخسر الرهان . ومتى أدركت غايتى فأذن لى بأن أسر وأفتخر
بما أحرزت من النصر . . . ولسوف يأكل التراب بلذة وشهية
كما تفعل الحية التى تجمعنى وإياها أواصر القرابة » (١)

ويغير الحكيم فى صورة هذا الرهان إذ ، يجعله بين « سليمان » نفسه الممثل لشخصية « فاوست » ، وبين « ملكة سبأ » ، وكان أساس هذا الرهان قائما على معرفة مدى إمكانية « سليمان » أن يغير من قلبها فقد كانت المرأة تستكثر عليه ذلك . ولكن « سليمان » الذى أعطى القدرة على أن يسخر الريح ، وأن يحملها على بساطه السحرى ، وأن يخاطب الطير ،والحيوان ، يرى فى نفسه القدرة على صنع هذه الاعجوبة ، بينما المرأة تتحداه فى أن يكون ذلك فى قدرته .

« سليمان » : هنيئا لك به ... لكن اعلمى أنى لو أردت حقا أن أظفر بقلبك
ما امتنع على ذلك ! ...

« بلقيس » : أو تستطيع ؟ ...

« سليمان » : إن الذى استطاع أن يرتفع بك إلى قمم السحاب ، وأن يسخر
الريح فى حملك ، لقدير أن يهبط إلى أعماق نفسك ، وأن يغير
ويبدل فى صفحات قلبك ! ...

---

(١) غوتيه ، فاوست ، ترجمة محمد عوض محمد ، ١٩٢٩ ، القاهرة ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ص ٥ .

« بلقيس » : (فى شبه سخرية) إنى لحريصة على رؤية هذه الأعجوبة ! ...
(تنهض)

« سليمان » : ستزينها ! ...

« بلقيس » : إلى اللقاء إذن ...[1]

انساق « سليمان » وراء قدرته ، وأخذته العزة فحاول كسب الرهان ، فسقط ولم يكن ذلك السقوط برهان متفق عليه مع الشيطان وإنما سار هو وراءه ، واستخدم الجنى فى ذلك .

أما « محمود تيمور » فى مسرحيته « أشطر من إبليس » فإن الرهان فيها مغاير تماما لصورة الرهان فى « فاوست جوتيه » ، فلم يكن الرهان مباشراً وإنما تم فى صراع حول وصية قطب الشياطين لخليفته «بزعبول» ، فقد أوصاه أن يفتح فتحا جديدا ، وأن يشق أفقا بكرا ، ويأتى للناس بمعجزة تثبت لهم — أى الشياطين — أهل للخير . فتصارع الشياطين حول هذا ، واعترض كثير منهم على ذلك فان هذه المحاولة لا تدخل فى نطاق ما كلفوا به من عمل ونيط بهم من مهمات ، ويرى «أرقط» كبير مستشاريهم أن زعيمهم الجديد يكلفهم ما لم يألفوا وما لم يخطر لهم ببال . فهى محاولة مكفول لها الاخفاق ، ومروق عن الدستور الشيطانى المقرر ، وتمرد على شريعة إبليس الأعظم ، وحيدة من طريق أسلافهم الموقرين بينما كان يرى بزعبول أن هذا ليس مروقا ولا تمردا ، فإن عليهم أن يحاولوا هذا الطريق الجديد :

« أرقط » : هذه محاولة لا تدخل فى نطاق ما توسدنا من عمل وما نيط بنا من مهمات ، فأنت تكلفنا مالم نألف

---

(١) مسرحية سليمان الحكيم ، ص ١٠٢ ، ١٠٣

ومالا يقع لنا ببال ... نحن نصلح البشر ؟! ...

(يتضاحك ، محاولة مكفول لها الاخفاق !

« بزعبول» (غاضبا) : علينا أن نحاول فحسب .

« أرقط » : هذا مروق عن دستورنا الشيطانى المقرر ، وتمرد على شريعة إبليس الأعظم !

« بزعبول» (صائحا) » : لامروق ولا تمرد ...

«أرقط»(متعاليابصوته) : تلك حيدة واضحة عن طريق السلف الموقر (١)

وانتهى الأمر بهم إلى قبول المحاولة وكان البعض يريد لها النجاح ، والبعض الآخر لا يريد ذلك . وبدأ الأمر فى صورة رهان غير معلن ، مؤداه معرفة «مدى قدرة الشياطين على إصلاح البشر » . وهى فكرة ليست مختلفة عن الرهان فى فاوست ، ولكنها عكسية تماما . استبدل فيها المؤلف محاولة « إبليس » إفساد « فاوست » إلى محاولة الأبالسة إصلاح الناس .

ويكون الرهان فى مسرحية « هاروت وماروت » ملائما للفكر الإسلامى ومستمدا منه . فانه لم يكن رهانا بين الشيطان والله وإنما كان رهانا بين الله والملائكه . فقد روى أن هاروت وماروت « طعنا على أهل الأرض فى أحكامهم، فقيل لهما ! إنى أعطيت بنى آدم عشرا من الشهوات ، فبها يعصونني . قال هاروت وماروت : ربنا لو أعطيتنا تلك الشهوات ثم نزلنا لحكمنا بالعدل »(٢) وباستثناء هذه الرواية فان الروايات تجمع على أن الذى اعترض على العالم الإنسان هم

---

(١) السرحية أشطر من إبليس ص ٢١ .

(١) إبن كثر ، تفسير القرآن العظيم ، ١٩٧١ : القاهرة دار الشعب ، ج ٣ ص ٢٠٢ ،

الملائكة جميعا وليس هاروت وماروت فقط ، وقد روى عن الرسول على أنه صلى الله عليه وسلم أن الملائكة قالت : يارب ، كيف صبرك على بنى آدم فى الخطايا والذنوب؟ فقال : إنى [1] أبتليتهم وعافيتكم . قالوا : لو كنا مكانهم ماعصيناك

اختار باكثير هذه الرواية لتكون أساس مسرحيته « هاروت وماروت » . وحدد عدد الملائكة بثلاثة أشخاص وليس اثنين هما هاروت وماروت وعزرائيل.

تبدى هذا الموقف فى حوار بين هاروت وماروت وهرمس رجل الله فى بابل :

« هاروت » : إن إخواننا الملائكة لما رأوا مايصعد إلى السماء من أعمال بنى آدم السيئة أنكروها وقالوا : هؤلاء الذين جعلتهم خلفاء فى الأرض واصطفيتهم فهم يعصونك.

« ماروت » : فقال عزوجل : لو أنزلتكم إلى الأرض وركبت فيكم ماركبت لفعلتم مثلما فعلوا.

« هرمس » : (كأنما شاقه الحديث) هيه ثم ماذا ؟

« هاروت » : قالوا : سبحانك ما كان ينبغى لنا نعصيك .

« ماروت » : فقال تعالى اختاروا ثلاثة من خياركم أهبطهم إلى الأرض [2].

يذكر من روى من المفسرين أنهم كانوا ثلاثة من الملائكة أن ثالثهم استقال منهم فأقيل [3] . وكان ذلك يعنى خشيته الفتنة .

---

(1) المرجع نفسه ، ص ١٩٩ .

(٢) على أحمد باكثير ، هاروت وماروت ، (بدون تاريخ) ، القاهرة : دار مصر للطباعة ، ص ٣٥ .

(٣) المرجع السابق ، ٢٠٢ .

صور باكثير هذا الملاك بصورة الخائف من الفتنة بعد نزوله إلى الأرض وأعطاه اسم عزريائيل فانه كان أشد انبهارا من زميليه بجمال الملكة وأخذ يرنو اليها فى ذهول .

لاحظ زميله ماروت عليه ذلك فأخذره الفتنة . وقع هذا التحذير فى نفسه فقرر أن يستعفى نفسه من هذه المهمة وطلب منهما ذلك :

« هاروت » : لعزريائيل الذى كان أشدهم انبهارا بجمال الملكة والذى يرنو إليها الآن فى ذهول ماخطبك ياعزريائيل؟وماذادهاك ؟

« ماروت » : إياك أن تقع فى الفتنة من أول يوم .

« عزريائيل » : (فى عصبية مفاجئة) استغفر الله .. اسمعا ياأخوى يجب أن نعود إلى السماء ...

ماروت : نعود إلى السماء ؟

عزريائيل : فى الحال قبل أن تلتهمنا الفتنة فى الأرض ..(١)

ويغادرهما عزريائيل ويمضى إلى السماء ليبقى الملكين هاروت وماروت على الأرض ليعيشا الرهان بين الله والملائكة فى تجربة يخوضانها مع البشر .

* * *

تأخذ صورة « فاوست » فى مسرحية أبى حديد «عبد الشيطان » ، ومسرحية باكثير « فاوست الجديد » صورة مختلفة عما فى مسرحية «جوتيه» ، وإن استمد المؤلفان أصولهما منها .

لم يلتزم أبو حديد فى مسرحيته بالمكان الذى وقعت فيه أحداث

(١) المسرحية ص ١٣

مسرحية جوتيه ، فإنه اختار له أرض الترك[1] فى أطراف بورانيا[2] عاصمة بورانيا[3]. ولكن صورة المكان الذى عاش فيه فاوست أبو حديد يقترب من صورة عند جوتيه . فهو حجرة متواضعة فيها بعض الأثاث الحقير والذى يتكون من مائدة عليها أدوات مبعثرة ، وكتب ملقاة بغير نظام ، وأوان للشاى مختلفة الأشكال وكمكات فى طبق . وحول الغرفة أرفف عليها كتب قديمة ودواليب كتب رثة الهيئة وكراسى موضوعة بغير نظام ، وضع على بعض منها كتب ، وعلى بعضها الآخر قطع من الملابس . وكان المؤلف ينقل المنظر كما توحى به المسرحية ، فلدى جوتيه يظهر فاوست جالسا « على كرسيه أمام مكتبه قلقا فى غرفة ضيقة مرتفعة السقف »[4] . يصف هذه الحجرة بأنها سجن . ويفهم منه أنها غرفة رطبة لعينة لا يدخلها إلا القليل من ضوء الشمس ويحجبه عنها زجاج ملون « ويملؤها إلى سقفها كثبان من الأسفار سلطت عليها « الأرضة » وامتلأت أرجاؤها بالأنابيب والزجاجات والصناديق ومختلف الآلات أما أثاثها فعتيق حقير »[5]

كانت ظروف « فاوست باكثير » أحسن بكثير من ظروف صاحبيه فان منزله خير من حجرتيهما ، يبدو عليه اليسار على الرغم من أن حجرة مكتبه يسودها الفوضى ، لا بسبب الفقر وإنما لعدم وجود سيدة .

---

(١) عز الدين اسماعيل : قضايا الإنسان فى الأدب المسرحى المعاصر (بدون تاريخ) القاهرة : دار الفكر العربى ص ٢١٩

(٢) (٣) مسرحية عبد الشيطان ، ص ٥

(٤) فاوست ص ٧

(٥) المسرحية ص ٨

وإذا نظرنا إلى شخصيات كل من المسرحيتين فإنها فى مسرحية أبى حديد « عبد الشيطان » بعدت كثيرا فى أسمائها عن شخصيات جوتيه فلقد نقل شخصيات الأسطورة فى عالمهم الأسطورى إلى الواقع المعاصر له ، وسماهم بأسماء تركية ليلائم بين المكان والأسماء ، لجعلهم شخصيات معاصرة فى مجتمع معاصر ، وأصبح « فاوست » هو « طوبوز » و « مرجريت » هى «ساهى » وغير من اسم الشيطان لدى « جوتيه » وهو المسمى « مفستوفوليس » إلى «إهرمن» وهو اسم إله الظلام فى الديانة الزرادشتيه والذى يتصارع مع « أهورا مزدا » إله النور والذى سينتهى به الأمر هو وملائكته فى الصراع الختامى إلى أن يقذفوا باهرمن وشياطينه فى الجحيم ويحرقوه تماما »(1) . ولم يكن لأهرمن فى المسرحية الدلالة التى كانت له فى الديانة الزرادشتيه ، فانه هنا يحمل الصورة الإسلامية لإبليس .

لم يختلف باكثير عنه كثيرا فى ذلك ، فانه سمى الشيطان باسم « لوسيفر » وهو الاسم الذى تطلقه الديانة المسيحية على الشيطان ولم يكن هذا الاسم يعنى أيضاً سوى إبليس فى صورته الإسلامية غير أن «باكثير» استخدم بعض أشخاص الأسطورة كما هم ، فبطل مسرحيته هو « فاوست » ولم يكن عنوان المسرحية « فاوست الجديد » تعطى مدلولا جديدا فان فاوست « باكثير » هو نفسه فاوست جوتيه ولكن فى صورة إسلامية يقسم بالتوراة ويدين بالمسيحية بينما يفكر بطريقة اسلامية .

وفى المسرحية شخصية « فاجنر » ولكنه لم يكن صديق فاوست كما هو لدى جوتيه وإنما هو يعمل خادما له ، كما كان لدى مارلو فى مسرحيته .

---

(1) Noss, J., Man's Religions, 1964, New York : The macmilan, «p. 463».

احتفظ المؤلف باسم « مرجريت » التى أحبت فاوست فى مسرحية جوتيه وجعل لها دورا كبيرا لا يقل عن دورها فى مسرحية جوتيه .

ولم يغير المؤلف من سن فاوست فجعله كما كان لدى جوتيه كبيرا فى السن، وكان هذا ما أداه إلى أن يشترط على الشيطان أن يعيده شابا فى سن العشرين إذا أراد أن يوقع معه اتفاقا .

« فاوست : وأريد أن أرجع إلى سن العشرين .

الشيطان : موافق ، موافق ، كل ما تشتهيه نفسك فأنا موافق »(١)

ويختلف الموقف هنا عن فاوست جوتيه إذ أن مفستوفوليس « أخذ فاوست إلى ساحرة لتعيد إليه شبابه ، بينما لم يكن « فاوست الجديد » محتاجا لأن يجعل لوسيفر يأخذه إلى ساحرة ، ذلك أن إبليس فى الصورة الإسلامية منح قدرات هائلة قبل خروجه من الجنة .

وكان طوبور — عند أبى حديد — على عكس ذلك شابا لم يحتج معه إهرمس إلى أن يعيد اليه شبابه .

أخذ كل من أبى حديد وباكثير صورة فاوست القلق من جوتيه ، وإن اختلفت أسباب قلقه لديهما، فمنذ البداية يظهر فاوست جوتيه قلقا وهو يحادث نفسه ، حوارا طويلا ، فهو يشعر بفتور فى همته بعد أن قضى عشر سنوات وسط تلاميذه، وهو يحس الآن أنه كان يخادعهم دون أن يقدم لهم فائدة تذكر ، إنه يتفوق على زملائه ولكن هذا لا يمثل قيمة حية بالنسبة إليه ، فهو لا ينزعج من ذكر الجحيم والأبالسة ، ومع ذلك لم يستطع الحصول على علم نافع ، ودفعه جوعه الفكرى

---

(١) فاوست الجديد ، ص ١٦ مكرر.

والفلسفي للإنحراف إلى السحر عله يحيط علما بكثير من الأسرار[1] أما طوبوز فان الحرمان المادي والعاطفي هما اللذان أديا به إلى القلق ، إنه يشعر أنه يضيع عمره هباء وسط الكتب حتى ضعف نظره وأصبح التعب ينتابه عند القراءة .

« طوبوز : (يقرأ جالسا على كرسي ثم يرمي بالكتاب على مقعد مجاور في شيء من العنف) . أف . . . (يفرك عينيه) لا بد لي من نظارة ، هذه القراءة تتعبني . . (يقوم نحو المائدة ويعبث في الكتاب حينا) ومع ذلك فماذا أقرأ ؟ ما هو إلا هراء أضيع عمري في مثل هذه القبور »[2]

ثم يدخل عليه « كلدي» أحد زملاء دراسته ولم يكن كلدي من النابهين في حياته الدراسية بل كان يحب اللعب على العكس من طوبوز ، وهو يعيش الآن متمتعا بحياته . وقد خطب « إحدى زميلات دراسته » ، وهي فتاة من السراة فضلا عن أنها جميلة ، يعلم طوبوز ذلك منه كما يعلم أيضا أن زميلهما « قدري » استطاع أن يسخر أشعة الشمس لتوليد الكهرباء وأن هذا الاختراع سيمنحه الجرأة على خطبة « ثريا » ، وهي فتاة يعرفها طوبوز جيدا « جميلة الصورة ونفسها أجمل » وإن كان يريد أن يقلل من شأنها أمام صاحبه .

يخبر « كلدي » « طوبوز » أنه على موعد مع خطيبته « سادي » في منزله ، وأنها قادمة للحضور الآن فيقوم بإعداد كرسي لها وينظفه بينما يقوم كلدي إلى النافذة مترقبا حضورها ، وحين يراها قادمة ، يسرع خارجا لاستقبالها وبعد

---

(١) فاوست ، ص ٨ .
(٢) مسرحية عبد الشيطان ، ص ٥

روجه يضع طوبوز يده على رأسه متألما وتخرج مشاعره فى حوار داخلى
سموع يظهر حزنه وحسده ، فإنه يشعر أنه لم يبق له من أمل فى « بورانيا »
ينظر إلى النافذه فيراهما يسيران معا فى مرح فيعود بنظره إلى الغرفة متحدثا فى
لم أنه يبق له سوى الكتب الكالحة فهى أصحابه وصاحباته رغم أنه يبدى
دم احترامه لها ويصفها بأنها الوجوه الصفراء التى تمثل الأجداث والقبور

« كلدى » : (يقوم إلى النافذة وينظر إلى الخارج) هاهى تماما فى موعدها
(يسرع خارجا) .

« اوبوز » . يضع يده على رأسه متألما) سادى ! سادى ! أنت الأخرى ...
ألست رجلا أؤلف الكتب التى لاتباع .. ؟ ماذا بقى لى من
الأمل فى بورانيا؟(يذهب إلى النافذه) ... هما يسيران معا فى
مرح (ينظر حول غرفته)لا يبقىلى سوى هذه الكتب الكالحه .
هذه هى أصحابى وصاحباتى . هذه الوجوه الصفراء التى تمثل
الأجداث والقبور » (1)

وكان من الواضح فى هذا الحوار أن قصور طوبوز عن تحقيق مطمع حياتى يؤثر فى أعماقه فيدفعه إلى أن يقف ممن يسعدون فى حياتهم هذا الموقف الحاسد ، فهو يعيش بين كتبه بغير اقتناع بفائدتها . وحين يذهب « كلدى » و « سادى » يعود إلى مقعده متهالكا ، فقد كانت رؤيته لاثنين من السعداء تبعث فيه الضيق والكآبة . وضع طوبوز رأسه على يديه ثم رفعها بعد قليل وقام بعنف ، وذهب إلى مكتبه وأخرج مسدسا وأخذ ينظر إليه وهو يقلبه فى يده ، ثم تمهل ليعيد النظر إلى حياته ، يعود المؤلف بهذا الموقف إلى فاوست جوتيه الذى ضاق

---

(1) المسرحية ، ص ١٦ ، ١٧

بحياته ، فكما كان فاوست يرى حياته هباء فكذلك كان طوبوز يرى حياته سخيفة ، دارا موحشه ليس هو فيها سوى رجل أجنبي ، ثم يقوم ويسير مضطربا متعبا ، فكل شيء في هذه الحياة يؤلمه ، ويشعره بأن « بورانيا » تضيق به حتى حجرته يختنق فيها ويشعر بأنها تريد أن تنطبق عليه بجدرانها ويتصور كذلك أن الكتب أحداث تحوى الرمم وأنها تسخر منه . ويرى أن كلمة «أديب» التي يطلقها الناس عليه كلمة سخيفة أما سادى فقد كانت تضحك عندما تسميه أستاذها، لقد كانت تراه كذلك وهما يقرآن معا ، وكذلك حين كانت ترسل إليه خطاباتها وتصفه بأنه مدهش ، كانت هذه الكلمات تدفعه إلى العيش ، أما الآن فإنها تحب كلدى الأحمق الغبي — في نظره — ويرى أن ذلك الحب تم لأنه استطاع أن يكون سكرتيرا لكروان باشا صاحب أكبر مناجم بورانيا ، وهو بهذا يستطيع أن يكون عونا لأبيها عند سيده ، ويصب طوبوز عليها حقده ، ويصرح بأمنيته في أن يحطم قلبها . وهو يهتف « الوفاء » ، « الكرامة » ، « الفضيلة » ، ويضحك ثانية وهو يكمل هتافه « العبقرية » و « النبوغ » وهو يرى أن عليه أن يهتف بالشيطان فهو أولى بندائه ، ثم يجلس على الكرسي ويتأمل المسدس ويرفعه إلى رأسه ، ثم يتردد ويجبن ، ثم يسمع نقرة فيضع المسدس وينظر نحو الباب فيكون القادم هو الشيطان نفسه (١). استخدم المؤلف كثيرا من أحداث جوتيه في مسرحيته ولكن بطريقة تختلف كثيرا عنه ، ومرد ذلك إلى الاختلاف بين شخصية « فاوست » و « طوبوز » .

لم تكن مشكلات فاوست هي المرأة والمال ، وإنما مشكلته الأساسية هي أنه كان يتطلع إلى آفاق عليا ، وكان يسلك في خدمة الله طرقا غريبة ، ولا يرى لنفسه في الأرض قوتا أو شرابا . ذهبت به أحلامه وأوهامه إلى مدى بعيد فانه يطلب زهر النجوم من السماء ، ويريد أن تخرج له الأرض أقصى مايشتهى

---

(١) المسرحية ص ٢١ - ٢٣

ويحب ، وبعدهذا كله لاشيء فى العالم يشفى نفسه الهائمة ، ويطفى غليل صدره الهائج . لذا فهو مشتت الفكر موزع الفؤاد (١) .

أدى به ذلك إلى الاتجاه الى السحر لعله بمخاطبته الأرواح يحيط علما بكثير من الأسرار ، وكان السحر عنده أداة من أدوات المعرفة ، ومن ثم يفتح كتابا للسحر ، فيقلب صفحاته وهو متهيج ، متأثر فيقع بعده على الطلسم المسمى روح الأرض . ، فيناجيها ثم يقرأ عزيمة الروح فيندلع لهيب أحمر و تبدو روح الأرض. وتكون هذه الروح هى الزائرة التى تزور فاوست . ويؤدى به الى التفكير فى الانتحار . ولم تكن الروح هى التى زارت « طوبوز » وانما كان « كلدى » وخطيبته « سادى » . وكما أشعرت الروح « فاوست » بصغره فإن علاقة كلدى بخطيبته وسعادتهما جعلته يشعرت بالصغار والحسد لماهما فيه ، فيحقد على نفسه ويبرز تفكيره فى الانتحار . وفى فاوست فان الروح أدت به الى أن يحتقر نفسه فهو يخاطب الأرواح ، ويشعر أنه قريب منها ، شديد الشبه بها ، ولكن الروح تجيبه بأنه شبيه بتلك الروح التى يدركها فكره ، أما هى فشتان بينها وبينه . فيصعق فاوست الذى يؤمن أنه خلق على صورة الاله . فتصيبه الحيرة فمن يشبه اذن اذا لم يكن يشبهها .. !!

« فاوست » . أيها الروح الجمة مشاغله ، الدائب السعى فى أنحاء العالم ، أنى لأشعر أنى قريب الشبه بك ...

« الروح » : انك تشبه ذلك الروح الذى يدركه فكرك ،أما أنا فشتان بينى وبينك (يختفى)

« فاوست » : (وقد صعق (لست شبيها بك ، اذن فشبيه بمن ؟ ... أنا الذى برئت على صورة الآله ، ألا أشبهك أنت (٢) .

---

(١) أنظر ، فاوست ، ص ٤ .

(٢) المسرحية ، ص ١٣ .

أدى ذلك بفاوست إلى التفكير فى الانتحار ، فيمسك بقارورة سم ، ويأخذ فى مناجاتها ، فقد آن لها أن تسدى إليه يدا وتوليه جميلا وتطول مفاجآته قبل أن يرفع الكأس إلى فمه وما إن يرفعه حتى يسمع دق أجراس الكنائس وأناشيد عيد الفصح ، فيتوقف عن شربه ، وقد ظهر واضحا عجزه عن منع ذلك .

يتضح من ذلك أن الخلاف بين تردد كل من طوبوز وفاوست ، كان تردد « طوبوز » خوفا على حياته وجبنا من الموت ، وكان لدى « فاوست » موقفا فكريا ارتبط لديه بالإيمان .

كان « فاوست » كفئا للشيطان ووجود الشيطان بجانبه إنما كان محاولة متطلعة إلى الأقوم والأمثل وكذلك إلى الأردأ والأقبح . وكان « طوبوز » على العكس من ذلك فى حاجة إلى الشيطان للحصول منه على الأردأ والأقبح .

وهنا يلتقى طوبوز بفاوست الجديد ، فكر فاوست الجديد فى الانتحار وكانت مبرراته أقرب إلى مبررات طوبوز منها إلى فاوست .

ويظهر فاوست فى بداية الفصل الأول ، واضعا رأسه على مكتبه دافنا وجهه بين يديه ، يئن أنينا خافتا وهو يتمتم معلنا ضيقه من الحياة ، فلا فائدة ولا جدوى منها ولا أمل ، فهى فى نظره عبث فى عبث . وهو لن يستطيع احتمال السنين ويفكر فى الانتحار ويتدبر الطريقة التى ينتحر بها ويعددها : فى الشنق ، أو السم ، أو بإلقاء نفسه من حالق أو بإغراق نفسه فى النهر ، أو بإغماد خنجر فى صدره ، أو بأن يتكىء على سيف ينفذ من بطنه إلى ظهره[1] . ويسائل نفسه بعد ذلك عن أى الطرق أليق به وأيسر ؟ كان هذا التساؤل لا يعنى سوى تردده فى

---

(١) كانت هذه هى الطريقة التى انتحر بها ماراكبرى الكاتب اليابانى الذى حصل على جائزة نوبل فى الأدب .

الإقدام على الموت ، وبينما هو يحادث نفسه يدخل خادمه « واجنر » ليخبره بأن صديقه « بارسيلز » يريد أن يراه ، فيأذن له بالقدوم ، فيدخل عليه « بارسيلز » ، ونعرف من هذا اللقاء أن « فاوست الجديد » هذا مختلف تماما عن « طوبوز » وعن « فاوست » جوتيه . فهو ليس أديبا كما كان طوبوز ، وإنما هو عالم مثل فاوست جوتيه ، ولكنه ليس متطلعا إلى الأمثل والأكمل والأردأ والأقبح . فهو منذ البداية يظهر شخصا مزيفا يزيف النقود ، وكان يشاركه حديثه «بارسيلز» فى عمله هذا ، وكانا يزعمان للناس أنهما اكتشفا سر تحويل المعادن إلى ذهب .

كان « فاوست » يحب « مرجريت » واتفقا على الزواج . وقد أعطى عمها مهرا هو المبلغ الذى ارتضاه . وعندما سألته « مرجريت » عن الكيفية التى هبط الغنى بها عليه ، أخبرها بالحقيقة ، فرفضت أن تتزوجه :

« بارسيلز : لا يعقل أن يتغير قلبها بهذه السرعة .

فاوست : لقد ظهر يا بارسيلز .

بارسيلز : لا بد لذلك من سبب .

فاوست : لأنى زيفت النقود .

بارسيلز : ومن الذى أدراها .

فاوست : أنا الذى أخبرتها .

بارسيلز : أنت الملوم .

فاوست : سألتنى كيف هبط على الغنى ، فلم أستطع أن أكذبها .

بارسيلز : لكنا قد اتفقنا أن نزعم للناس أننا اكتشفنا سر تحويل المعادن إلى الذهب »[1] .

---

(١) فاوست الجديد ، ص ٣

ولقد اتجهت مرجريت بعد ذلك إلى الدير ، حتى لا تترك لعمهـا فرصة إرغامها على الزواج منه ، وحاول فاوست الجديد أن يثنيها عن عزمها ولكنه لم يفلح . ويعرض عليه صديقه أن يسقيها مخدرا وينال منها فإن ذلك سيمنعها من دخول الدير فيلطمه فاوست الجديد ولم تكن هذه اللطمة رفضا للفكرة ولكن لأن الفرصة ضاعت نتيجة جبنه عن صنع ذلك وإن كان يذكر أن نفسه راودته على فعل ذلك .

« بارسيلز : تسقيها شرابا .

فاوست : اسقيها شرابا ؟

بارسيلز : حتى تستطيع أن تقضى منها وطرك .

فاوست : (غاضبا) ويلك أهذا هو الحل الذى عندك ؟

بارسيلز : نعم

فاوست : أيها الوغد . لقد خدعتنى

بارسيلز : أؤكد لك أنك لو فعلت لعداك عن دخول الدير ولبقيت لك .

فاوست : لعنة الله عليك ، وأين هى الآن (بلطمة على خده)

بارسيلز : (يمسح خده) ما ذنبى أنا يا فاوست كانت فرصة عظيمة . فأضعتها ؟

فاوست : (كالنادم على ضربه إياه) أجل أنا الذى أضعتها بجبنى سامحنى يا صديق .

بارسيلز : لا عليك .

فاوست : لا أكتمك يا أخى إن نفسى راودتنى على ذلك »(1)

(1) المسرحية ، ص ٥

يتناقش فاوست الجديد كثيرا مع نفسه ، فهو يتهم صديقه بأنه امرؤ لاخلاق له ، لأنه يقضى وطره مع صديقته « ايمى » ويعدها بالزواج بينما هو يعرف أنه لن يتزوجها ، ويفكر فاوست الجديد فى انتهاك عفاف صديقته ، ثم يزعم بأن الذى منعه من ذلك هو هالة القداسة التى عليها وثقتها بحسن خلقه . ومع أنه يتحدث عن الخلق فقد كانت له تجربة سابقة مع الحياة فانه عاقر الخمر قبل ذلك ، كما مارس لعب الميسر وكان كما يصور نفسه ميتا فى صورة حى ، ووحشا فى صورة إنسان، فهو قد سئم هذه الحياة . أما المعرفة ، فان فاوست الذى أنفق عمره فى تحصيلها فقد انتهى إلى أنه لم يظفر منهــا بطائل . وبقيت الحقائق الكبرى محجوبة عنه بل زادته جهلا . وعندما يخبره صديقه بأن ذلك كان أولى به أن يثير تعطشه للمعرفة ، لا يجيب على ذلك مباشرة وإنما يسأل عن السبب الذى من أجله ترك صديقه المعرفة وكان رد صديقه أنه وجد متعاً أخرى أجدر باهتمامه وانتهى « فاوست » إلى أنه لم يجد فى المعرفة ولا فى المتع ضالته فقد كان حب مرجريت آخر سبب من أسباب الحياة تعلق به ، وبعد رحيلها إلى الدير فانه لا يجد سببا يعيش من أجله وكانت الحياة كلها فى كفة و «مرجريت» فى كفة أخرى ، وعندما فقد مرجريت فقد أسباب الحياة :

« بارسيلز : فلم إذن تضع مرجريت فى كفة والحياة فى كفة

فاوست : لأن حبها كان آخر سبب تعلقت به من أسباب الحياة وكنت أظنه
عزاء كامنا عما سواه فاذا هو باطل كأباطيلها الأخرى فلأى
شىء بعد أعيش ؟

بارسيلز : عش للمعرفة .

فاوست . المعرفة . قد علمت يابارسيلز أننا أنفقنا شبابنا كله فى طلبها وتحصيلها
فلم نظفر منها بطائل وبقيت الحقائق الكبرى محجوبة عنا بل زدنا
بها جهلا .

بارسيلز : أليس ذلك أحرى أن يثير تعطشك لها ويزيد فى نهمك ؟
فاوست : أفلا تسأل نفسك يا بارسيلز لماذا نبذتها أنت قبلى وكنت حفيا بها مثلى :
بارسيلز : أنا وجدت فى الحياة متعا أخرى أجدر باهتمامى وأولى .
فاوست : لكنى لم أجد فيها شيئاً كما وجدت فلأى شىء أعيش ؟ أأعود مرة أخرى إلى حياة الخمر والقمار فأهرب من واقعى وأنسى نفسى وأكون كما كنت ميتا فى صورة حى ووحشافى صورة إنسان(١)

يختلف فاوست الجديد فى ذلك كثيرا عن فاوست جوتيه الذى كان متعطشا للمعرفة الحقيقية ، وهذا ما أدى به إلى السحر وانتهى به إلى مخالفة الشيطان أنه لم يكن يشك فى وجود الله بينما فاوست الجديد مادى لا يؤمن بشىء سوى المادة .

وبعد أن يخرج صديقه آخذاً معه كل الأدوات التى كان قد أعدها فاوست الجديد لانتحاره ويصبح وحيدا يقرع الجرس فيدخل خادمه « واجنر » فيأمره بألا يدخل عليه إنسانا أيا كان هذا الإنسان ولو كان صديقه « بارسيلز » وبعد خروج الخادم ترتعش ذبالة المصباح على الرغم من عدم وجود ريح ، ثم يشعر بوحشة غريبة ورعشه تسرى فى جسده ، ويصيبه دوار ، ويتصور أن ذلك من هواجس المنتحر ومن يقف على حافة الموت ، ولكنه يحس أنه ليس وحيدا ،فهو يسمع أنفاسا يتصورها أنفاس «بارسيلز» فيظن أنه اختبأ ولم يخرج مع يقينه أنه رآه يخرج من الباب أمام عينيه ، حاول أن يشجع نفسه فيأخذ قارورة السم فيظهر له الشيطان فى صوره « بارسيلز » .

كانت رحلة بسيطة هى التى انتهت بتقدم الشيطان لفاوست الجديد ، فإنه بالصورة التى رسمها المؤلف لم يكن بحاجة ماسة إلى الشيطان ، إلا أن يكون ذلك ليمنعه من الموت ولكن الأحداث سارت إلى أبعد من ذلك .

(١) فاوست الجديد ، ص ٧

واقدام « فاوست الجديد » على الموت يختلف فيه عن اقدام فاوست جوتيه وطوبوز ، وأن ترددوا جميعا فى الاقدام على عمليه الانتحار . وكان تردد فاوست يرجع إلى رؤيته الفكرية واقتناعه الدينى ، بينما كان لدى طوبوز خوفا على حياته وجبنا من الموت .

تختلف الصورة التى ظهر فيها الشيطان ومحاولته أن يقيم علاقة مع كل من فاوست وطوبوز وفاوست الجديد كذلك .

قدم « واجنر » صديق فاوست إليه وذهبا معا إلى حانة ثم غادراها . ولم تفارق فاوست حالته النفسية التى تملكته نحو الشغف بالمعرفة ، وطلب المزيد منها والتطلع المبهم لاسكات نفسه القلقة . فهو يعلم أن جسده تسكنه روحان ، كل واحدة تحاول أن تتغلب على الآخرى : الأولى دنيوية تلتصق بأديم الأرض ، وتتعلق بأهداب العالم ، والأخرى طماحة طامعة ، تندفع محلقة فى السماء صاعدة ، إلى مسرى النجوم ، وهو يتطلع إلى الأرواح السابحة فى الهواء بين السماء والأرض ، أن تهبط فتنتشله من وهدته ، وترقى به إلى أقطار جديده ذات ألوان بديعة . إن طموحه الفكرى والنفسى يجعله يتمنى لو أوتى بساط سليمان فيطير به إلى السماء ويسمو به إلى الكواكب ، إذن لحرص عليه أى حرص ولا عدل به الأرض ذهبا(١) .

يقترب كلب من « فاوست » الذى تتصارع فى أعماقه النزعة الدنيوية والنزعة المحلقة فى السماء . يتبع الكلب فاوست وصديقه . ويتركه « فاوست » يتابعها إلى أن يدخل وراءه حجرة الدراسة وكان واضحا أن « فاوست » قرر أن يجعل منه رفيقه وأن ضاق بصوت هريره وعاد « فاوست » إلى تطلعاته وتأملاته فإذا به يرى الكلب ينمو جسمه ويزداد فى الطول وفى العرض ، ويعلو وينتفخ حتى

---

١) فاوست ، ص ٣٦ .

بات يحاكى فرس البحر فى الضخامة والدمامة ، فعرف أنه عفريت فأخذ يتلو عليه عزيمة العفاريت الأربعة ، ولكنه لم يتأثر بها ، فرسم علامة الصليب فاذا به ينتفخ ويقف الشعر فى جسده ثم يتراجع إلى وراء الموقد . وازداد انتفاخه حتى بات يحاكى الفيل مالئا الفضاء كله وكأنما يريد أن يستحيل سحابة أو بخارا فيتطاير ويتلاشى . ويخرج « مفستوفوليس » بين الضباب فى زى طالب علم متجول فيتلاشى الضباب بعد ذلك .

كان « مفستوفوليس » لدى « فاوست » موضوعا طريفا يرضى لديه نزعة التطلع فطلسم الحجرة ونازل الشيطان بقدرته على السحر فعجز عن الخروج منها ثم طلب منه أن يدعه يخرج ، ولكن فاوست يرفض أن يدعه فالأولى بمن يحتبس الشيطان أن يحافظ عليه فانه قلّ أن يقع فى الشرك مرة ثانية ، استغل الشيطان بعد ذلك معرفته « لفاوست » ، فهو يعلم « أنه فى حاجة لأن يترك غرفته المظلمة ويخرج إلى العالم الفسيح فيرى السماء والماء والمروج والكروم والعشاق والغيد ، وكل ما فى العالم من بواعث السرور »(١) لذا عرض عليه أن يبقى على شرط أن يقضى الوقت فى إبداء ما لديه من فنون ، وقبل فاوست واشترط أيضا شرطا أن يكون فى ما يقدم تسلية وفكاهة .

« إبليس » : دعنى الآن وسأعود إليك قريبا فتسألنى ما شئت .

« فاوست » : ما أرغمتك على المجىء إلى هذه الغرفة . أنت الذى وضعت رجلك فى الحبالة . . وأولى بمن احتبس الشيطان أن يحرص عليه . . . فانه قل أن يقع فى الشرك مرة ثانية .

« إبليس » : إن كان يحلو لك بقائى فلأبق فى صحبتك على شرط أن أقضى الوقت فى إبداء ما لدى من الفنون .

---

١) هامش مسرحية فاوست ، ص ٤٨ ، ٤٩ .

« فاوست » : أنت حر فى هذا . . . ويلذ لى أن أرى ما لديك من الفنون على شرط أن يكون فيه تسلية وفكاهة »[1] .

كان ذلك مدخل الشيطان إلى « فاوست » ، وهو مدخل أدى بفاوست إلى انتظار عودته مرة ثانية ، فان الشيطان لم يتم الاتفاق بينه وبين فاوست فى اللقاء الأول وإنما انتظر ليعطى فرصة لفاوست يعيش فيها مع تطلعه ومع تصوره لما يمكن أن يمنحه إياه الشيطان .

نجح الشيطان فى ذلك نجاحا كبيرا . فان فاوست ازداد قلقه بعد رحيله . وشعر بحيرة نتيجة اختفاء الأرواح بعد ظهورها ورأى أنه لم يبق له سوى حلم يظنه كاذبا وذكرى كلب هرب منه . وحين يقدم الشيطان بعد ذلك ، يطرق الباب وهو على يقين أن فاوست فى حاجة إليه ، ويأذن له فاوست بالدخول فيرفض حتى يسمع منه الإذن بالسماح له بالدخول للمرة الثالثة . ويدخل بعدها ليتم بينهما الاتفاق على أن يكون الشيطان خادما أشد اخلاصا له من يمينه ، حتى اذا حان حينه وانتقل الى العالم الآخر ، فعليه أن يطيعه كما كان يطيعه فى الحياة الدنيا ، وأن عليه أن يهيء سلاسله ، وأغلاله لفاوست ، وتنتهى خدماته له ، وتقف ساعة عمره ويخبو سراج حياته ، اذا استطاع الشيطان أن يمنحه لحظة تكون من الحسن بحيث يقول لها لا تبرحى فما أحلاك .

كان طموح فاوست كبيرا وهو يتصور أن هذه اللحظة ستمر به وأن الشيطان قادر على منحه إياها . كان الشيطان صادقا وهو يخبره عن رغبته فى تحقيقها له لكنه كان عاجزا عن تحقيق هذه الرغبة لا لفاوست وحده وانما لأى انسان آخر أيضا وطلب الشيطان من « فاوست » أن يتبصر فيما يقول فانه لن ينسى اتفاقه معه مطلقا .

---

(١) المسرحية ، ص ٤٨

« إبليس » . إذا اتفقنا !

« فاوست » : وأزيدك فوق ماقلته : أني لو مرت بي لحظة من الزمن وكانت من الحسن بحيث قلت لها : لاتبرحي فما أحلاك ، ... فهنالك فلتهيء لي سلاسلك وأغلالك ... أرحب بالموت ... هنالك فلتندبني النوادب . وهنالك تنتهي خدماتك لي ... وعندما فلتقف ساعة عمري ، وليخب سراج حياتي .

« إبليس » : تبصر فيما تقول فاني لن أنساه ... (١)

تتحدد بعد ذلك العلاقة بين « فاوست » والشيطان ويدأب الشيطان ليصل بفاوست إلى اللحظة التي يريدها . وكان الطريق إليها شاقا ، بينما كان مطلب « طوبوز » من الشيطان بسيطا مثل طريقة دخوله إلى منزله ، دخل الشيطان منزل طوبوز في صورة إنسان عادى وبطريقة عادية فعندما دخل حجرته وسأله عما يريد ، طلب السماح له بالجلوس لأنه متعب ، فيجلس دون انتظار للاذن . وفي طريقة دخوله وجلوسه وحديثه ويظهر في صورة القرين ، وهي إحدى الصور الإسلامية الشعبية للشيطان . وكان في حواره يؤكد هذه الصورة ، فإنه يطلب من طوبوز ألا ينزعج أو يتضايق منه فهو حزين ، وقد أدى به القدوم إليه حديثه الحزن لنفسه ، ورؤيته له وهو يحاول أن يرفع المسدس إلى رأسه .

لم يستقبل « طوبوز » « أهرمن » إستقبالا حسنا ، ولكنه لم يكن في عنف إستقبال فاوست له ، فإن فاوست أثبت أنه يملك القدرة على مواجهة إبليس وحرقه بطلاسمه . أما « طوبوز » فإن الموقف بينه وبين الشيطان لم يستمر طويلا حتى تفاهما . ذلك أن صاحب الحجرة التي يسكنها جاء يطالب بدفع إيجارها المتأخر،

---

(١) المسرحية ، ص ٥٨ .

فيدفع «أهرمن» ويطمئن هذا الصنيع «طوبوز» فيبدأ الشيطان بعد هذا الموقف فى توجيهه.

اختلفت تطلعات «طوبوز» عن تطلعات «فاوست»، فهى تطلعات بسيطة، لاتزيد عن رغبته فى أن يتمتع ويفوز ويتلذذ ويركب. فالإنسان إما راكب أو مركوب، ووسيلة ذلك هى الحصول على الذهب، ومن خلاله يسلم «طوبوز» مع الشيطان بأنه يخلق كل شىء ويكسب الإنسان ماليس فيه ويمكنه من الحصول على مايريد من متع :

«أهرمن» : هذه مسألة أخرى.

«طوبوز» : هذه هى المسألة ... نسلم بأن الذهب يخلق كل شىء، ويوجد من لاشىء ... نسلم بأنه يكسب الإنسان ماليس فيه، ويمكنه من أن ينعم ويتلذذ.

«أهرمن» : (مقاطعا) ويركب ... نعم هو ذلك كله ...

«طوبوز» : ولكن أين هو، (1) ؟

وكان السؤال الملح بالنسبة إليه. أين يجد الذهب ولم يكن السؤال الملح هو الحصول على لحظة يقول لها : لاتبرحى فما أحلاك. ويعرض «أهرمن» أن يقدم له الذهب فى سبيل أن يبيع نفسه للشيطان فيرفض طوبوز أن يكون الاتفاق هو بيعه لنفسه، فيغير «أهرمن» فى ألفاظه، ويستبدل لفظة البيع بعبارة أن يكون مساعده وحليفه فيقبل «طوبوز» ذلك.

«طوبوز» : أوه ... مساعدك حليفك هذا أمر آخر.

«طوبوز» : بحكم الإتفاق طبعا ... هذه مخالفة النظير للنظير.

---

(1) المسرحية، ص ٤٠.

أهرمن : (ضاحكا بخبث) أنت ذكى ... عظيم جدا ...اتفقنا »[1]

وهكذا مر لقاء « طوبوز » « بأهرمن » واتفاقه معه ببساطة شديدة تتناسب مع احتياجات طوبوز المحدودة ، والتى تقترب من احتياجات «فاوست الجديد» الذى مر لقاؤه أيضا مع الشيطان بنفس البساطة ، فالشيطان لم يتابعه فى صورة كلب حتى يدخل معه حجرة الدراسة ، وإنما تشكل له فى صورة كلب بعد أن ظهر له فى صورة إنسان ، فإن الشيطان قادر على عمليه التشكل هذه . وكان تشكله وسيلته لإقناع « فاوست الجديد » بأنه هو الشيطان بعينه . ويسأله أن يقترح عليه أى صورة يريده أن يتشكل فى هيئتها .

« الشيطان : بحق جهنم ماذا أصنع لك لتؤمن أنى الشيطان

فاوست : لا سبيل إلى ذلك

الشيطان : ألا تعلم أن الشيطان يتشكل كيفما يشاء

فاوست : سمعت بذلك

الشيطان : فاقترح الآن فى أى صورة تحب أن ترانى ...

فاوست : (ينظر إليه مليا كأنه بدأ يشك فى الأمر كله) فى صورة كلب ...

(يختفى الشيطان خلف الحاجز لحظة ثم يظهر فى صورة كلب ينبح) (يعترى فاوست الدهش والوجوم) »[2]

كان الدهش والوجوم الذى اعترى فاوست من تحول الشيطان إلى هيئة كلب امتدادا للدهشة من وجوده بالغرفة فجأة دون سابق إنذار سوى تلك الأشياء الغامضة التى حدثت فى الغرفة قبل ظهوره .

---

(١) المسرحية ، ص ٤٠

(٢) فاوست الجديد ، ص ١٤

وظهور الشيطان بالصورة المفاجئة ليس غريبا على التفكير الإسلامى ، فإن الاصل فى الشياطين أنهم يختفون ، فإذا كان ولا بد من ظهورهم فهم ليسوا فى حاجة إلى قرع الابواب ، أو متابعة من يريدون فى صورة حيوان حتى يقتحموا الابواب .

ولقد كانت الطريقة التى دخل بها الشيطان منزل «فاوست الجديد» منقولة من بعض القصص التى تحدثت عن دخول الشياطين ، وأقربها إلى تلك القصـــة التى تروى عن « إسحق بن ابراهيم الموصلى » عن أبيه أنه بينما كان فى مجلسه فى بيته ، وقد أمر ألا يدخل عليه إنسان اذ بشيخ ذى هيبة وجمال وعلى رأسه قلنسوة وبيده عكازة مطعمة بفضة ، أخذ يعلمه الغناء الماحورى ، الذى اشتهر به ، يقول الموصلى ، ثم غاب من بين عينى ، فارتعدت لذلك . وقمت إلى السيف فجردته ، وغدوت نحو أبواب الحريم فوجدتها مغلقة ، فقلت للجوارى : أى شىء سمعتن عندى ، فقلن سمعن أحسن الغناء ، لم نسمع قط أحسن منه ، فخرجت متحيراً إلى باب الدار ، فوجدته مغلقا ، فسألت البواب عن الشيخ الذى خرج فقال : أى شيخ ؟ ! والله ما دخل عليك أحد ، فرجعت لا تأمل أمرى فاذا هو قد هتف بى من بعض جوانب البيت ! لا بأس عليك أبا إسحاق ، أنا « أبو مرة » إبليس ، وقد كنت نديمك اليوم فلا ترع (١) .

ودهش أيضا « فاوست الجديد » من وجود الشيطان ، ولم يصدق أنه هو ، فنادى خادمه « واجنر » ليعنفه لسماحه « لبارسيلز » بالدخول فيجده لا يعرف كيفية دخوله ، فقد كان بجوار الباب ولم ير أحدا يدخل :

---

(١) انظر الاصبهانى (أبو الفرج على بن الحسين ، كتاب الاغانى ، (ب.ت) ١٩٧٠ القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتأليف ، جـ ٥ ص ٢٣١ — ٢٣٥

«فاوست» : كيف سمحت له بالدخول ؟
«واجنر» : أنا لم أسمح يا سيدى لأحد ...
«فاوست» : فكيف دخل ؟
«واجنر» : لا أدرى كيف دخل . هو يا سيدى أدرى بنفسه
«الشيطان» : دخلت دون أن تشعر بى »(١)

ويسأل فاوست الجديد الشيطان بعد هذا عما يريده منه ، فيخبره أنه جاء لمساعدته فى أن يموت دون أن يشعر بألم ، لذا فقد أحضر سماً مميتا ، فطلب منه « فاوست الجديد » أن ينتحر معه وأن يشرب من السم قبله فيخبره الشيطان أنه لا يستطيع الانتحار ، ويجيبه « فاوست الجديد » أنه لا يستطيع ذلك الآن .

وهنا يظهر التناقض فى شخصية « فاوست الجديد » ، وهو تناقض لم يرده المؤلف لشخصيته فكان ذلك خروجا عن البناء الفنى لها وقصوراً وقع فيه المؤلف ، فإنه رسمه فى البداية بصورة المادى وهو يحاول الانتحار ، وحين يلتقى بالشيطان يرفض الانتحار ويتهمه بأنه عدوه فيشجعه على قتل نفسه فيموت كافرا لا يجد له مكانا فى ملكوت الله .

« الشيطان » : أنا صديقك
« فاوست » : كلا أنت عدوى
« الشيطان» : إلا أنى أردت أن أخفف عنك كرب الموت
« فاوست » : بل أردت أن تشجعنى على قتل نفسى فأموت كافرا لا أجد لى مكانا فى ملكوت الله »(٢) .

---

(١) المسرحية ، ص ١٤ .
(٢) المسرحية ، ص ١٢ .

وإذا كان « فاوست الجديد » قد عدل عن الانتحار فإن الشيطان يعرف أن الأسباب التى تدفعه إلى ذلك موجودة لم تفته ، وأنه فى حاجة إلى « مرجريت » التى تبدو فى تلك اللحظة بعيدة عنه داخل الأديرة . وهو لا يطلب من الشيطان إن أراد الاتفاق معه أن يمنحه الذهب فهو يملك آلة لتزوير النقود كما أنه لايطلب لحظة من الزمن يقول لها : « لا تبرحى فما أحلاك » ، وإنما يطلب « مرجريت » وهو يتصور أنه لا يستطيع الحصول عليها إلا بإلغاء الأديرة فيطلب هذا من الشيطان ليتفق معه ، فيخبره الشيطان بأن هذا يعد عنادا ، فإنه يستطيع أن يأتى له « بمرجريت » من الدير ، وليدفعه إلى قبول الاتفاق معه يحضرها له فيراها ، وتخاطبه ، ثم يومىء الشيطان إليها فتنصرف ثانية فيخبره أنه إن أرادها فعليه أن يحرر معه عقدا ، فيسأله « فاوست الجديد » إن كان يقصد عقد الزواج ، فيبلغه أنه لم يقصد ذلك إذ أن الزواج يفقد اللذة الكبرى ، وأن ما يريده هو كتابة عقد اتفاق بينهما :

« الشيطان : انتظر (يومىء إلى مرجريت فتختفى على الفور)

فاوست : انتظر ماذا ؟

الشيطان : حتى نكتب العقد .

فاوست : عقد زواجى منها ؟

الشيطان : (يقهقه ضاحكا) أى زواج يا رجل ؟ أتريد أن تفقد سر اللذة الكبرى ؟

فاوست : أى عقد إذن ؟

السيطان : عقد اتفاق بينى وبينك »[1]

---

(١) المسرحية ، ص ١٦ .

تختلف المواقف بعد ذلك بين الشيطان وبين « فاوست الجديد » لما كثير عنها بين « مفستوفوليس » و « فاوست » لجوتيه : ولكن هذا الاختلاف يسير متابعا فاوست وليس مغايرا لها فى البناء ، فبينما يطلب فاوست من مفستوفوليس أن يحدد شروطه لأنه يعرف أنه لا يقوم بخدماته مجانا ، ويحدد شروطه ، وهو أن يعطيه روحه . ويفسر الشيطان ذلك بأنه يعنى أن تطيع روح فاوست الجديد الشيطان فى كل ما يأمرها به . وهنا وجه الخلاف بين المسرحيتين ، وهو خلاف مرده غلبة النزعة الفكرية الإسلامية على مؤلف « فاوست الجديد » . يطلب « مفستوفوليس » من « فاوست » أن يطيعه فى العالم الآخر كما أطاعه فى الحياة الدنيا . وليس للشيطان فى الإسلام يد فى العالم الآخر ، فإن الإنسان إذا أطاعه فى الحياة الدنيا ، خسر الآخرة ، وهذا ما يهدف إليه الشيطان فى الإسلام وهو أن يضل الناس عن السبيل . ومعنى إعطاء الروح « لدى المؤلف » أن يوجهه بعمله حتى يذهب إلى الجحيم .

ولم يكن ثمن ذلك هو مرجريت — وحدها — فإن « فاوست الجديد » ، الذى رسمت شخصيته دون إحكام من المؤلف يبرز تناقضه غير المقنع .

وقد تبدى ذلك قبل أن يظهر الشيطان « لفاوست الجديد » ، وهو على أهبة الانتحار لضيقه من الحياة ، بسبب فقده لمرجريت . أما الآن وهو على عتبة الاتفاق مع الشيطان ، فإنه يرفض أن يكون ثمن الاتفاق هو مرجريت وحدها . وهو يطلب المعرفة الشاملة ، والصحة الكاملة ، والقوة والشباب والغنى والشهرة والحب العارم ، من حسان الدنيا ، فإن مرجريت وحدها لا تكفى ، ويوافقه الشيطان على ذلك فإنه لم يطلب الكثير إذا قورن بما طلبه فاوست جوتيه :

« فاوست . كلا إن لى مطالب أخرى أهم وأعظم .

الشيطان : ليست أهم ولا أعظم عندك .

فاوست : أتحكم عليها قبل أن تعرف أولا ما هى ؟

الشيطان : أعرفها يا فاوست . بل أراها أمامى فى ثنايا مخك .

فاوست : ما هى ؟

الشيطان : المعرفة الشاملة والصحة الكاملة والقوة والشباب والغنى والشهرة . . .

فاوست : والحب العام كيف نسيته الحب العارم ؟

الشيطان : كلا مانسيته ... فقد ذكرته فى المقدمة . . .

فاوست : مع مرجريت ؟

الشيطان : نعم

فاوست : كلا ... وحدها لا تكفى ... أريد حسان الدنيا جميعا . . .

الشيطان : موافق

فاوست : وأريد أن أعرف كل شىء فى الكون . . .

الشيطان : موافق »[1] ...

أضاف المؤلف طلب فاوست الجديد فى هذا الحوار وهو المعرفة ، وذلك لأنه لم يستطع التخلى من سيطرة فاوست جوتيه عليه ، الذى غدا فاوسته الجديد شبحا له .

وحين ينتهى الأمر إلى توقيع العقد يلتزم المؤلف بالحديث الأصلى فى فاوست جوتيه ، فإن الشيطان يجرح إصبع فاوست بإبرة فيسيل منها الدم . يحدث ذلك دون مقدمات من الشيطان ، فيسأله « فاوست الجديد » عن سبب صنع ذلك

(١) المسرحية ، ص ١٦ مكرر

فيخبره أنه يريد أن يوقع العقد من دمه وبعد توقيعه يسأله « فاوست الجديد » أن يصنع مثله فيجرح الشيطان إحدى أصابعه ويغمس القلم فى دمه ثم يوقع به .

« الشيطان : ما بقى غير التوقيع . (يجرح إصبع فاوست بإبرة فيسيل منها الدم) .

فاوست : وى لم جرحتنى ... ؟ .

الشيطان : لتوقع العقد بدمك ...

فاوست . (يغمس القلم فى دمه فيوقع) وأنت ... ؟

الشيطان : وأنا (يخرج إحدى أصابعه ويغمس القلم فى دمه ثم يوقع) . »[1]

وكان ذلك اختصارا لما حدث بين « فاوست جوتيه » و « مفستوفوليس » لحظة توقيع العقد ، أضاف إليه المؤلف أن الشيطان يجرح نفسه وليس فى هذا خروج عن الصورة الإسلامية للشيطان فلقد وضح المؤلف قدرة الشيطان على الإيهام والتخييل ولم يكن جوتيه محتاجا لذلك .

وحين قدم الشيطان خدماته كان يعرف أن هناك شاهدا عليه ، وأنه لن يستطيع أن ينال من فاوست دون موافقة هذا الشاهد وهو الله . وذكر « باكثير » ما لم يكن جوتيه محتاجا لذكره ، وهو أن الله شاهد على العقد بينهما . ولم يكن فاوست جوتيه أيضا بمحتاج لأن يذكر حاجته إلى شاهد فإن الأمر مختص بقناعته هو ، أى أن يعلن أنه يعيش اللحظة التى يقول لها : « لا تبرحى فما أحلاك » وهذا يكفى . ولم تكن شخصية فاوست لتقبل أن تضع شهودا على الموقف وهو الذى لم يتقبل فى البداية فكرة كتابة عقد بينه وبين الشيطان . فإن الشيطان طلب

---

(1) المسرحية ، ص ١٧

منه أن يخط له سطرين يتضمنان ماتعاهدا عليه يبين هذا عدم ثقة إبليس فى الإنسان . ولكن فاوست الواثق من نفسه يطلب من الشيطان أن يكتفى بوعده فإنه يكره العهود المسطورة على الأوراق فيضيق بهذا ، وثقة بنفسه يسأله أن يكتب الاتفاق على أى شىء يريد ، أيكتبه على الطرس ، أو ينقشه على الرق ، أو يحفره على الصخر ، فيرد عليه الشيطان : بأن المسألة هينة ، وأن علية أن يكتب على أى وريقة شاء ومتى انتهى من الكتابة يمضى العهد بقطرة من الدم فإن الدم فى نظره عصير عجيب لا يعدل عنه إلى غيره :

« إبليس » : عجبى منك كيف غلوت فى الأمر وأخذت منك الحيرة مأخذها.
والمسألة هينة أكتب على أى وريقة شئت ... ومتى وصلت إلى النهاية فامض العهد بقطرة من الدم .

« فاوست » : مادام هذ ماتشتهيه ... فسأفعله على مابه من سخافة .

« إبليس » : الدم عصير عجيب ... لا يعدل عنه إلى غيره (١)

ذكر الشيطان فى هذا الحوار السبب الذى من أجله يحرص على الدم بينما كان توقيع الإتفاق بالدم لدى « كثير » غير مبرر كل التبرير وكان «أبو حديد» أكثر اقناعا بذلك منه ، فإن أهرمن يرى أنه لابد من الدم لتوقيع الاتفاق وذلك حين يطالب «طوبوز» بضرورة أن يكون بينهما عقد ، يستنكر « طوبوز » ـ مثله فى ذلك مثل فاوست ـ ذلك ويرى أن الاتفاق يكفى ، فيخفف الشيطان عليه الأمر بأن ذلك مسألة شكلية ، فيطلب منه طوبوز أن يكتب وسيوقع على ما يكتب . فيخبره الشيطان أن الكتابة لاتنفع ، وإنما عليه أن يجرح جرحا ثم يطبع خاتما على الجرح وهذا يكفى وعند مايسأله عن دواعى ذلك الجرح يخبره بأن الدم لا بد منه :

(١) فاوست ، ص ٥٩

« أهرمن » : بقى أمر واحد ...

« طوبوز » : بقى شيء ...

« أهرمن » : مسألة شكليات ... رسميات ... مسألة العقد .

« طوبوز » . العقد ؟ ألا يكفى الاتفاق ؟ !

« أهرمن » : هى مسألة شكلية كما قلت لك ...

« طوبوز » : لامانع .. اكتب وأنا امضى ...

« أهرمن » : (ضاحكا) لاتنفع الكتابة ...

« طوبوز » : إذن نقسم ...

« أهرمن » : (مسافرا) تقسم بشرفى (يضحك ضحكة جوفاء) .

« طوبوز » : لا ... بشرفى أنا ... (يضحكان) .

« أهرمن » : لاداعى لهذا ... المسألة بسيطة (يخرج خاتما من جيبة) هذا خاتم ... (يضع هذا الخاتم فى هذا السائل ... ويجرح جرحا صغيرا ، هنا ، (يشير إلى المعصم) .. ثم نطبع الخاتم على الجرح.

« طوبوز » : جرح ؟ لا ... لا ...

« أهرمن » : جرح صغير جدا ... لاتحس بألم منه ...

« طوبوز » : وما الضرورة ؟

« أهرمن » : لابد من الدم (يحزم) ... فقط هكذا ... (يأخذ طوبوز بشيء من القسر ويجرح بها جرحا صغيرا ... ويختم بالخاتم عليه بعد أن يبلله بالسائل .. هل أحسست ألما ؟ انتهى ... (1)

أضاف المؤلف فى هذا النص شيئا جديدا على ما أخذه من فاوست جوتيه وهو غمس الخاتم فى الدم بدلا من الكتابة .

---

(1) مسرحية عبد الشيطان ، ص٤٨ ، ٤٩ .

وربما كان استخدامه للخاتم من تأثير ذلك الترابط بين خاتم سليمان والقوة الخارقة ، وربما كان أيضا لارتباط الخاتم بطوبوز بعد ذلك ارتباطا مؤثرا فى بناء الحدث المسرحى .

فإن ذلك الخاتم يلبسه طوبوز ويخفى ما كتبه عليه، ولكن بعد أن يختلف مع أهرمن يأخذ الخاتم فى الاتساع فيملأ يده وذراعه وينتشر على وجهه فيغطيه وذلك فى اللحظة التى ينتظر فيها قدوم وفود طبقات مختلفة من أهل بورانيا ، ويكون الخاتم بذلك قد لعب دورا كبيرا فى كشف طوبوز وإعلان حقيقته أمام الناس عبدا للشيطان .

واستقى المؤلف أيضا شخصية « سادى » من مسرحية جوتيه ، فهى أقرب إلى شخصية مرجريت . وقد قامت بدور قريب من دورها وإن اختلفت الأحداث التى ترسم صورة الشخصيتين . فإن سادى كانت متزوجة ، وهى فى علاقتها بطوبوز تخون زوجها ، بينما كانت مرجريت عذراء عبث بها فاوست بمساعدة شيطانه . وماتت مرجريت كما انتحرت سادى ، ويمثل الخلاف بين الشخصيتين الخلاف بين أحداث المسرحيتين .

ولقد نقل « باكثير » اسم « مرجريت » من مسرحية جوتيه ، وأعطاها صورتين متقابلتين ، تمثل إحداهما الأصل ، بينما تمثل الثانية صورة مزيفة منها .

واستغل الشيطان الصورة المزيفة لتكون أداته للإيقاع بفاوست فى بداية العلاقة بينهما ، فكان أول ماصنعه أن قدم له الصورة المزيفة ليتمتع بها ، بينما استغل المؤلف شخصية مرجريت الحقيقية لتكون أداته لتحرير فاوست من الشيطان،

---

(١) مسرحية عبد الشيطان ، ص ٤٨ ، ٤٩ .

كانت مرجريت المزيفة فتاة حانة ، وألبسها الشيطان ملابس الراهبات ولم يتبين « فاوست الجديد » هذه الحقيقة إلا فى النهاية .

بعدت الأحداث فى المسرحية كثيرا بعد علاقة فاوست الجديد الجنسية بمرجريت عن فاوست جوتيه ، فقد استمر تناقض الفعل فى شخصية فاوست واضحا ودون إحكام من المؤلف الذى أراد أن يقدم فاوست جوتيه نفسه أراده أن يكون مسلما ، فهو يتعامل مع الشيطان ، ويرفض الشيطان . يتوجه إلى الشيطان ، ويذكر أنه يعرف الغاية من وجوده ، وهى أن يعرف الله ويحبه ويعبده استنادا إلى قوله تعالى « وما خلقت الجن والإنس إلا ليعبدون »(١) وهو يكاد يترجم ذلك فى حوار بين فاوست الجديد و « بارسيلز » :

« بارسيلز : فهل عرفت أنت الغاية من وجودك ؟

فاوست : نعم

بارسيلز : ما هى ؟

فاوست : أن أعرف الله وأحبه واعبده »(٢)

ويعلن أنه لن يهدأ له بال ، حتى يكون فى مقدور كل إنسان أن يرى الحقيقة الكبرى فى كل حين ، وهذه الحقيقة الكبرى هى معرفة الله .

وبعد أن يعلن ذلك ، تأتيه مرجريت العذراء القديسة حبيبته السابقة التى اتجهت اليه لتهديه سواء السبيل ، فيأخذها إلى مخدعه ، ويسقيها مخدرا ، وينال منها ، ويكتشف بعد ذلك أنها عذراء ، وأنها ليست « مرجريت » التى اتخذها

---

(١) سورة الذاريات ، الآية ٥٦

(٢) المسرحية ، ص ٤٨

الشيطان أداة لخداعه . ولقد كان الشيطان يعد ويخلف ، ويعتمد فى تنفيذ وعوده على الإيهام والتخييل ، لا على الحقيقة ، لأن الحقيقة من صنع الله ، فالله هو الحقيقة الكبرى فى نظر « فاوست الجديد » أو « باكثير » .

صدم فاوست الجديد صدمة بالغة باكتشافه لهذه الحقيقة ، وعاد إلى صوابه ، فأحرق أوراق مكتشفاته العلمية ، وكان من بينها أسلحة للدمار ، يتصارع الشرق والغرب للحصول عليها .

وقد عرض كل منهما على « فاوست » أن يكون حاكمه المطلق ، حتى يتمكن بأدوات دماره ، أن يدمر الآخر ، وكان الشيطان يحلم بذلك ، أن يحكم العالم من خلال « فاوست » كما كان الشيطان يحكم « بورانيا » من خلال « طوبوز » .

وقد كان حرق « فاوست الجديد » لهذه الأوراق إعلانا منه بتوبته وتركه للشيطان .

وكانت اللحظة الأخيرة « لفاوست الجديد » هى طعنه صديقه « بارسيلز » بخنجر مسموم بتوصية من الشيطان حتى لا يعطيه فرصة حرق أوراقه ، ولكن ذلك جاء متأخرا ، بعد أن أحرقت الأوراق ، فكان أن غضب «بارسيلز» لذلك .

وحين حانت وفاته ، كان الشيطان يطالبه فى روحه ، أى أن يموت كافرا ويبقى فى النار خالدا فيها مع الشياطين ، والمؤلف يدير حوارا على لسان « فاوست الجديد » ينقل فيه الصورة الإسلامية لرؤية الله ، فهو الوجود والعدم ، وهو النور والظلام ، وهو الحياة والموت . فإنه خلق العدم يوم خلق الوجود ، وخلق الظلام يوم خلق النور ، وخلق الموت يوم خلق الحياة . أما الشيطان فلا وجود له إلا فى عالم الإنسان فقط حيث الخير والشر ، وحيث الإحسان والإساءة ، وحيث العمل والجزاء . أما فى الكون المطلق فلا شىء يسمى

بالشيطان ، ولا وجود إلا لله « ويبقى وجه ربك ذو الجلال والإكرام » . كان ذلك هو أكمل تعبير عن صورة الله فى الإسلام ، يقدمه المؤلف :

« فاوست : ....

فالحقيقة أنه الوجود والعدم ، وهو النور والظلام وهو الحياة والموت .

الشيطان : الآن كفرت ...

فاوست : بل هذا هو الإيمان الصحيح . فالله هو الذى خلق العدم يوم خلق الوجود ، وخلق الظلام يوم خلق النور ، وخلق الموت يوم خلق الحياة ...

الشيطان : لكنك ، قلت آنفا ، إننى النقيض .

فاوست : كلا . لا وجود له إلا فى عالم الإنسان فقط حيث الخير والشر . وحيث الإحسان والإساءة ، وحيث العمل والجزاء ، أما فى الكون المطلق ، فأنت لا شىء .

الشيطان : لا شىء ... ؟

فاوست : لا وجود لك . الله وحده هو الموجود »(١)

وتقف الملائكة مع فاوست وتطرد الشيطان . لم تظهر الملائكة ، وإن كانت أصواتها هى التى تحاور الشيطان . وكان ذلك إعلانا بمغفرة الله ، ويموت فاوست فتشيعه أصوات الكورس برجز يشير إلى الآية الكريمة « يا أيتها النفس

---

(١) المسرحية ، ص ٧٣

المطمئنة ارجعي إلى ربك راضية مرضية وادخلي في عبادي وادخلي جنتي »[1]

« بشراك بالتجلة وبالرضى والجنة
أيتها النفس التي بربها اطمأنت
عودي إليه ثانية في غبطة وعافية
مرضية وراضية مهدية وهادية »[2]

في هذا الموقف الأخير تغيير عما حدث بعد وفاة « فاوست » « جوتيه » فقد تنازعت روحه الملائكة والشياطين ، أيحمل إلى الجنة أم إلى النار !!

ولم تكن العقيدة الإسلامية لتقبل هذا الصراع فيما وراء الموت ، فالصراع بين الإنسان والشيطان صراع على الأرض .

وتمشيا مع منطق المؤلف الديني وتتبعه لجوتيه ، جعل « مرجريت » قبل وفاتها تذكر « لفاوست الجديد » سعادتها لتوبته ، ويعني المؤلف بهذا أنها ستلتقي به في الدار الآخرة في الجنة .

ومع أن فاوست الجديد ، كما قدمه المؤلف لم يكن يصح أن تتصارع من أجله الملائكة والشياطين ، فإنه ذكر على لسان الشيطان وهو يحادث « بارسيلز» الذي يطلب أن يحل محل فاوست بأن عنده من طرازه مئات الملايين من البشر في كل جيل ، ولكنه سينتظر أجيالا وأحقابا بعد أحقاب قبل أن يعثر بينهم على شخص مثل فاوست [3] .

---

(1) سورة الفجر ، الآية ٢٧ — ٣٠
(2) المسرحية ، ص ٧٤
(3) المسرحية ، ص ٦٨

وإذا كانت هذه العبارة لا تصدق على « فاوست الجديد » فإنها تصدق كثيرا على شخصيتى كل من « سليمان » و « الصياد » فى مسرحية « سليمان الحكيم » .

***

لم يقدم « الحكيم » فى هذه المسرحية شخصية « فاوست » مباشرة من « جوته » أو من كاتب غيره ، وإنما قدمها بناء على إبداع ذاتى تستمد أصوله من الجذور الفكرية للإنسان المصرى ، فقدم صورة فاوست متطورة وفريدة ومتناسقة مع هذه الأصول .

بنى المؤلف مسرحيته على أساس من فتنة « سليمان » ، هذه الفتنة التى ذكرت فى القرآن الكريم (ولقد فتنا سليمان وألقينا على كرسيه جسدا ثم أناب قال رب اغفر لى وهب لى ملكا لا ينبغى لأحد من بعدى إنك أنت الوهاب)[1] . اختلف المفسرون فى تفسير هذه الفتنة ، فقيل فى تأويلها إن الله تعالى ذكره يقول « لقد ابتلينا سليمان وألقينا على كرسيه جسدا شيطانا متمثلا بإنسان »[2] وقيل فيها أيضا إن « سليمان » سأل أحد الشياطين : كيف تفتنون الناس ؟ قال : أرنى خاتمك أخبرلا فلما أعطاه اياه نبذه الشيطان فى البحر فساح سليمان وذهب ملكه أربعين ليلة ، وقعد الشيطان على كرسيه ، ومنحه الله نساء سليمان ، فلم يقربهن وأنكرته ، بينما كان « سليمان » فى ذلك الوقت ، يستطعم فيقول : أتعرفونى ؟ أطعمونى ، أنا سليمان فيكذبونه حتى أعطته امرأة يوما حوتا يطيب به بطنه فوجد خاتمه فى بطنه ، فرجع إليه ملكه وفر الشيطان إلى البحر[3] وقيل أيضا

---

(١) سورة (ص) الآيات (٣٤ — ٣٥)

(٢) الطبرى ، تفسير الطبرى ، حـ ٢٣ ، ص ٨٩

(٣) المرجع نفسه حـ ٢٣ ، ص ٩٠

إن أسباب الفتنة أن سليمان كان له من بين نسائه زوجة هى أبرهن لديه ، تسمى جرادة ، جاءته يوما ، وقالت له « إن أخى بينه وبين فلان خصومة ، وأنا أحب أن تقضى له . إذا جاءك » فقال لها : نعم ، فلم يفعل وابتلى وأعطاها خاتمه ، ففعلت ، وعندما عاد سليمان فلم يجده معها خرج من مكانه تائها ، ومكث الشيطان يحكم بين الناس أربعين يوما (١) . وحكى الكشاف أنه قتل ملك صيدون وأصاب بنتا له . فاصطفاها لنفسه ، وكانت شديدة الحزن على أبيها ، فأمر الشياطين ، فمثلوا لها صورة أبيها ، فكستها مثل كسوته ، وكانت تغدو إليها وتروح مع ولائدها ، فكسر الصورة ، وجوزى على ذلك بفقد ملكه أربعين يوما (٢) . وقيل إنه وطىء امرأة فى الحيض فذلك ذنبه (٣) ويروى أيضا أن « سليمان » ولد له ابن بعد أن ملك عشرين سنة ، فقالت الشياطين : إن عاش لم نتخلص من البلاء والتسخير فسبيلنا أن نقتله أو نخبله ، فعلم بذلك سليمان ، فأمر السحاب أن يحفظه ، ويغذوه خوفا من معرة الشياطين ، فما راعه إلا أن ألقى على كرسيه ميتا فتنبه على خطابه فى أن لم يتوكل فيه على ربه فاستغفر ربه وأناب » (٤) وفى ذلك يروى عن النبى صلى الله عليه وسلم أن « سليمان » قال ذات ليلة : لأطوفن الليلة على سبعين امرأة وفى رواية على ألف كل واحدة تأتى بفارس يجاهد فى سبيل الله ، ولم يقل إن شاء الله فطاف عليهن فلم تحمل إلا امرأة واحدة جاءت بشق رجل والذى نفسى بيده لو قال إن شاء الله لجاهدوا فى سبيل الله فرسانا أجمعين » (٥) .

---

(١) انظر ، الطبرى ، المرجع السابق ، ص ٢٣ ، ص ٩١

(٢) النيسابورى ، المرجع السابق ، ص ٢٣ ، ص ١٠١

(٣) المرجع نفسه ، ص ١٠٢

(٤) المرجع نفسه ، ص ١٠٠

(٥) المرجع نفسه ، ص ١٠٠

وقيل إنه أصيب بمرض شديد امتحنه الله به حتى صار جسداً ملقى على كرسيه(١)

ومهما يكن من أمر ، فإن الآية صريحة بذكر الفتنة التى أصيب بها سليمان. وفتنة الأنبياء ورد ذكرها فى القرآن الكريم ، فلكل نبى خطأ عوقب من أجله أو عوقب عليه من ربه .

كانت هذه الفتنة مصدر إبداع للمؤلف قربت صورة فاوست فى ذهنه إلى الرؤية الإسلامية ، وساهمت فى خلق عمل فنى جديد .

وإبداع المؤلف هنا فى مسرحيته يكمن فى أنه لم يجعل «فاوست» هو «سليمان» فقط ، ولكنه أيضا يتمثل فى شخصية الصياد . فنى المسرحية شخصيتان تتصارعان مع الشيطان ويصارعهما الشيطان . وكانت شخصية سليمان تختلف كثيرا عن شخصية فاوست ، فهو لم يكن قلقا ولا يعيش صراعات داخلية ، فقد أعطاه الله أكثر مما منح لبشر عادى . فهو مصطفى من بين الناس نبيا وملكا وهو على هذا منفرد عنهم وان كان واحداً منهم .

ولقد كان إيمانه قويا كنبوته ، فإنه حين علم بأن ملكة سبأ وقومها يعبدون الشمس يغضب غضبة نبى «ألا يسجدوا لله الذى يخرج الخبء فى السموات والأرض ويعلم ما تخفون وما تعلنون * الله لا إله إلا هو رب العرش العظيم»(٢) : استنكر سليمان ذلك فى المسرحية أيضا .

كان سليمان يتحرك فى حياته من منطلق النبى الذى أعطى الحكمة ، وكان يملك التواضع والخشية أن يفقد هذه الحكمة ، ويؤكد له كاهنه صادوق أن لا داعى للخشية فإنه نبى الله المنزه عن الخطأ ، والمعصوم من الزلل ، يعرف

---

(١) النيسابورى المرجع السابق ، ص ١٠٠

(٢) سورة النمل ، الآية (٢٥ — ٢٦)

ما لا يعرفه إنسان آخر ، يعرف لغة الطير ويحكم الجن والإنس . وكان سليمان فى كل ما يذكره صادوق شاكرا لله عارفا بفضله .

« صادوق » : إنك لتعرف لغة النمل والطير ، وتحكم الجن والإنس ...

« سليمان » : هذا من فضل ربى ...

« صادوق » : لقد جعل فى يدك القدرة ، وفى رأسك الحكمة ...

« سليمان » : الحكمة ! ... آه ... أرجو أن تظل فى رأسى طويلا ...
إنى لأخشى عليها من عدو لست أتبينه بعد !! ...

« صادوق » : لا تخشى ياسليمان شيئا ... فأنت نبى الله المنزه عن الخطأ ...
المعصوم من الزلل ...

« سليمان » : لست من الحق حتى أجرؤ على خداعك أنت ... (١)

ولكن هذا النبى القادر امتحن فى إيمانه ولم يكن من العسير عليه أن يبوء بالفشل فقد تسبب فى فشله سلطة قوية وجبروته التى تغلبت على حكمته (٢) .

لم تبدأ هذه الفتنة حين استخدم سليمان الجنى ، فهو قد أعطى القدرة على استخدام الجن ، ولكنها بدأت حين دعا ملكة سبأ لزيارته ، واستغل الجنى الطموح هذه الزيارة . كان هذا الجنى هو الذى وجده الصياد فى قمقمه ، وقد ذهب الصياد بالقمقم إلى سليمان ليطلب العفو عنه ، ودخل عليه ، وأخذ يحادثه عن عدله وعن خصمه ، أما خصمه فهو سليمان فإن له قضية معه . فقد وقع له فى شبكته قمقم ، ويرى أن هذا القمقم ملك له ، بينما يرى سليمان أن من العدل أن يأخذ الإناء ، ويعطيه الروح . فيذكره الصياد أن الله لم يرزقه الإناء فارغا .

---

(١) مسرحية سليمان الحكيم ، ص ٢٥ ، ٢٦

(٢) تعقيب المؤلف على المسرحية ، ص ١٥٩

يقضى سليمان الحكيم بحكمه العادل بالقمقم للصياد . مشترطا عليه إن أطلق الجنى أن يتحمل عواقب عمله ، سواء أحسن أو أساء . ولن يكون أحد سواه مسئولا عن مصيره ، إذا أهلكه الجنى أو أسعده فلا شأن لأحد به :

« سليمان » : إليك حكمى أيها الصياد ، وأرجو أن يكون عادلا ، هذا القمقم لك بما فيه ... لك إذا شئت . أن تطلق منه الجنى المحبوس .. ولكن فلتتحمل عواقب عمله إذا أحسن أو أساء ! . . .

« الصياد » : لكن ... أيها النبى ؟ ! ...

« سليمان » : لست أقبل رجوعا فى هذا الشرط ... إليك جنى يحمل المواهب العبقرية والقدرة ، إذا أخذته فاحمل آثار فعله ... لن يكون أحد غيرك مسئولا عن مصيرك ... إذا أهلكك أو أسعدك فلاشأن لنا به ولا بك ... إذا أفسد فأنت المذنب وإذا أصلح فأنت المثاب ... (١)

وقبل الصياد ، وكان شرطه أن يكون هو والجنى فى خدمته ، وأن يبقيا فى قصره ، فإنه يريد ألا يستخدم قدرة الجنى إلا بوحى من سليمان ومن أجله .

وقبل سليمان ذلك ، وكان قبوله هو بداية الفتنة ، فقد حضرت ملكة سبأ إلى سليمان ، وبهرها سليمان بإحضار عرشها إليه فى قصره قبل وصولها إليه ، وكان الجنى هو الذى أحضره . وشغل سليمان كثيرا بالملكة ، فإن ذلك النبى الذى غضب حين علم بشركها وقومها ، ترك ذلك ، واهتم بالحصول على قلبها . وعرض الجنى مساعدته على الملك ، وذلك عن طريق إبهارها بقدرته ، وإظهار ضعف حبيبها . فبنى الجنى لسليمان صرحا من البلور ، كان معجزة بهرت

---

(١) المسرحية ص ٣٢ ، ٣٣

الملكة ، ولكنها لم تستطع أن تعطيه قلبها ، فإنه مشغول من قبل مجيئها بحبيبها « منذر » .

أحس سليمان بعجزه عن الحصول على ذلك القلب ، إلا أن الجنى ألح فى أن يسحر حبيبها حجرا ، ويجعل حول هـذا الحجر حوضا من الرخام ، فإذا جاءته الملكة باكية فعليه أن يخبرها أنها لو شاءت أن تدب الحرارة فى ذلك الحجر ، وأن يعود حبيبها كما كان فإن عليها أن تبكى الليل والنهار أمام الحوض الرخامى ، الى أن يمتلىء بدموعها ، عندئذ يستيقظ هذا الحبيب ممتلئا حبا لمن أذابت بماء عينيه جموده الحجرى ، ويسأل سليمان عن نتيجة ذلك ، وعن أى ظفر سيظفر به ؟ ويؤجل الجنى الاجابة على هذا السؤال ، بأنه سوف يرى بعينيه .

« سليمان »: وبعد .

« الجنى » وبعد أيها الملك فانى سأجعل حول هذا الحجر حوضا من الرخام فاذا جاءتك حبيبته شاكية ، فأخبرها أنها لو شاءت أن يعود حبيبها حيا كما كان ، فعليها أن تبكى الليل والنهار أمام الحوض الرخامى ، الى أن يمتلىء بدموعها ، عندئذ يستيقظ هذا الحبيب ممتلئا حبا لمن أذابت بماء عينيها جموده ، الحجرى ! . .

« سليمان ». وكيف يظفرنا هذا بما نريد نحن . .

« الجنى » . لن أجيب الآن . . سوف ترى أنت يامولاى بعينيك[1]

استسلم « سليمان » للجنى ، فقدكان يريد أن يكسب الرهان من الملكة . وحين أعلن سليمان للجنى . « لست أملك من الأمر الآن غير ذلك رضيت أم

---

(١) المسرحية ، ص ١٠٦ .

كرهت !... افعل بى ماشئت . . سانتظر . . مشاهدا لما تستطيعه قدرتك ، متربصا بما تأتى به عبقريتك ! . . اذهب أيها الجنى ، واصنع ما أنت صانع . دعنى أبصر إلى أى مدى يقف سلطانك مكوف اليدين[1] . كان « سليمان » قد انتهى به الأمر الى أن أصبح فاوست المسير وراء الشيطان . وتحول «منذر» الى حجر وأخذت ملكة سبأ تبكية ويذهب « سليمان » إليها ليرى ماتصنعه وينظر دموعها ، ولم يبق إلا قطرتان حتى يمتلىء الحوض ويعود « منذر » كما كان ، فيأخذ فى الضحك طويلا . كان «سليمان» قاسيا فى ضحكه فهو يستند لمرأى دموعها ولاتخفى عليها أنها تثلج صدره حتى لكأنه يغتسل فيها ، ولكأنه يغمر فى ليلة من ليالى الصيف فى حوض من الماء المثلوج الزلال . وتخبره الملكة أنها إنما تذرف دمعا سخينا ، ولا تتركه قسوته وهو يسمع ذلك منها ، ويجيبها : بأنه يراه رطبا باردا :

« سليمان » : (ينظر إلى بلقيس ويضحك طويلا) ؟ . .

« بلقيس » : (دون أن تلتفت اليه) هذا أنت ؟ !

« سليمان » : أو ليس هذا وقت مجيئ ؟ ..

« بلقيس » : نعم . . . جئت على غير عادتك . . . تمتع عينيك بمرأى دموعى ! . .

« سليمان » : آه . . لو علمت كم يلذ لى مرآها ! . . . إنها تثلج قلبى . . . لكأنه يغتسل فيها ، ولكأنه يغمر فى ليلة من ليالى الصيف فى حوض من الماء المثلوج الزلال » .

« بلقيس » : إنى أ ذرف دمعا سخينا أيها الملك ! . .

---

(١) المسرحية

« سليمان » : إن قلبي ليحسه رطبا باردا أيتها الملكة . . (١)

ثم يأخذها الملك ليريها أعجوبة من أعاجيبه ، وتمضى معه ، وتعود ثانية لتجد حبيبها فى أحضان وصيفتها « شهباء » . إذ أنه حين أخذها الملك بعيدا عن حبيبها ، أخذ الجنى يوسوس لوصيفتها أن تبكى وتذرف الدمعتين الباقيتين حتى تنقذ « منذرا » . وبعد محاولة طويلة من الجنى يدفع فيها الفتاة للبكاء ويتجه بها نحو الحوض فتسقط دموعها فيه فتعود الحياة إلى منذر .

كانت هذه سقطة نبى ، غابت فيها حكمته ولم يبق له سوى الكبرياء الآدمى يحاول أن يدفع عنه . وانتهى به الى عجزه عن الحصول على قلب ملكة سبأ ، كما أن ملكة سبأ لم تستطع الحصول على قلب « منذر » .

نظر سليمان الى الملكة الشاحبة الساكنة أشبه بالموتى وهو يضحك ليريها أعجوبته ، وكانت أعجوبة انهارت لها بلقيس . فأخذ سليمان يسندها بيديه وقد انقطع ضحكه فجأة ، وتغير لون وجهه ، شعر فى هذه اللحظة أنه فقد حكمة النبى، ولم يبق له سوى خطيئة البشر .

« بلقيس » : (شاحبة بلا حراك كالميته) .

« سليمان » : (ضاحكا) أرأيت يا بلقيس ؟ ! . . تلك أعجوبتى . . .

(بلقيس تنهار ، فيسندها سليمان وقد انقطع ضحكه فجأة وتغير وجهه)(١) .

ولم يبق بعد هذا لسليمان سوى الندم . . وطريق الندم هو طريق التوبة .

---

(١) المسرحية ، ص ١١٣، ١١٤ .

(١) المسرحية ، ص ١٣٥ .

وطريق التوبة فى الاسلام مفتوح دائما وبلا حدود « إن الله لا يغفر أن يشرك به ويغفر ما دون ذلك لمن يشاء »(١) .

ولقد سار « سليمان » فى طريق التوبة . فقد أرهقه الندم بين يوم وليلة ، وأخذ يتهدم ، واتخذ شعره لون الرماد . وأمر بأن يحبس الجنى فى قمقم كما كان .

هنا يختلف سليمان عن « فاوست » مارلو ، وهو أول من ألف فى الأسطورة ، فى أنه انقاد لكائن ليس أكثر قدرة منه ، بينما كان فاوست ينقاد للشيطان لأنه أكثر منه قدرة . واستطاع « سليمان » أن يحبس الجنى ، أما « فاوست » فإنه سار معه إلى النهاية . وحين حانت لحظة وفاته ، لم تقبل توبته عند « مارلو » ولم يستطع أحد من زملائه العلماء أن يبقى إلى جواره . ومع أنه كان يستعطف المسيح فى شبه صلاة ، فإن الشياطين تحصل عليه ، وتحمل جسده معها إلى الجحيم(٢). ولما لم يجعل الاسلام علاقة للشيطان بالانسان بعد وفاته فان دوره لا يتعدى الشهادة ضدهم فى محاولة تبرئة نفسه . وهو فى ذلك يتخلى عنهم « إن الله وعدكم الحق ووعدتكم فأخلفتكم وما كان لى عليكم من سلطان ، إلا أن دعوتكم فاستجبتم ، فلا تلومونى ولوموا أنفسكم ، ما أنا بمصرخكم وما أنتم بمصرخى ، إنى كفرت بما أشركتمونى من قبل »(٣)

---

(١) سورة النساء من الآية (٤٨)

(٢) كريستوفر مارلو ، مأساة الدكتور فاوستس ، ترجمة نظمى خليل (ب . ت) ، القاهرة : المؤسسة المصرية العامة ، العدد (٥) ص ١٢٢ — ١٢٦

(٣) سورة ابراهيم الآيه (٢٠) .

يظهر ذلك لدى « طوبوز » أبى حديد ، فانه حين أراد التخلص من « أهرمن » لم يرد أن يتخلص مما أعطاه « أهرمن » ، فهو قد ذهب بعد فراقه الى الخزانة ليأخذ منها الذى أعطاه اياه أهرمن فوجده يتطاير من الخزانة فقاعات تغيب فى الهواء . ووجد الخاتم قد اتسع ، وملأ يده حتى غطاها ، وملأ وجهه . وهو لم يسر فى الطريق إلى التوبة إلى الله ، أو بالإيمان بنفسه إنسانا قادرا يريد الخير للآخرين . وإنما ارتعد وأخذ ينادى أهرمن ثانية ، أن يأتيه معلنا التوبة إليه بدلا من التوبة إلى الله أو إلى الناس الذين ضللهم ، ولكن أهرمن لم يستمع لندائه :

« اهرمن ! اهرمن ! (لا يجيب أحد وتسمع ضحكة جوفاء من ضحكات اهرمن) تعالى ، عد قليلا . أرجوك (تسمع ضحكات أخرى مثل الأولى) . . دع المجـــون الآن . . تعال . أهرمن ! أرجوك ! أتوسل إليك ! أنا صديقك . سأفعل ما تريد . لن أعصيك فى شىء . اهرمن ! أنا صديقك . أنا خادمك . أنا عبدك أرجوك : أتوسل[1] وكانت النهاية أن علت صرخات الناس مختلطة بضحكاتهم لمنظر طوبوز وقد كتب على خاتمه المطوق به : « عبد الشيطان »

وكان « أبو حديد » يعود بذلك إلى الموقف الاسلامى من تخلى الشيطان عمن يتبعون خطواته . ولذا فهو يتعرض لموت « طوبوز » ، فان مصيره بعد الموت لاعلاقة لأهرمن ولا دخل له به ، فذلك من شأن الله فقط

تنازعت « فاوست جوتيه » كل من الملائكة والشياطين ، وانتهى الأمر به إلى أن حملت روحه إلى الجنة[2] فقد لعن فاوست الأرواح الشريرة ، وأعلن توبته :

---

(١) مسرحية عبد الشيطان ، ص ١٤٧ — ١٤٨

(٢) Goethe, Op. Cit 1908 , P . 414 .

« لو أستطيع أن أطرد عن طريقى الشر . . . وأمر كل رقية أن تنتهى إلى العدم ، وأقف مجرد إنسان أمامك أيتها الطبيعة . . . فقد أدركت أن القيمة الوحيدة فى الحياة هى أن يكون المرء رجلا بين الرجال »(١).

لم يتعرض الحكيم فى مسرحيته « سليمان الحكيم » لموقف الله من سليمان بعد موته واستبدل به تعبير سليمان عن ندمه . فهو لم يكن يخشى أن يعرف الناس خطيئته ، ويريدهم أن يعلموا أنه يخطىء أكثر مما يخطئون ، فهو لم يمنح نفسا من جوهر غير جوهر نفوسهم ، كما أنه ليس خيرا منهم فى شىء « ولا يتميز عنهم إلا فى ذلك الألم الذى يشقيه كلما تذكر خطيئته ، فإن هذا الندم يهز كيانه . كما أن ذلك الألم هو وسيلته لالتماس التوبة الصادقة ، وفى التوجه إلى ربه ، طالبا المغفرة . ويذكره « صادوق » بأن هذا القول خطير ، أى أن عليه ألا يعلنه ولكن « سليمان » يرى أن لاشىء اجدر بنبى مثل الصدق ، وهو لم يقل سوى الصدق :

« صادوق » : عجبا أو تريد أن يعلم الناس أنك تخطىء مثلهم ؟ !

« سليمان » : بل أريد أن يعلموا أنى أخطىء أحيانا أكثر منهم ! . . وأنى لم أمنح نفسا من جوهر غير جوهر نفوسهم وأنى لست خيرا منهم فى شىء . .. إلا فى ذلك الألم الذى يشقينى كلما تذكرت خطيئتى . .. وفى ذلك الندم الذى يهز كيانى ، وفى التماسى التوبة الصادقة ، والتوجه إلى ربى طالبا المغفره . ..

« صادوق » : إن قولك هذا خطير أيها النبى . . .

---

(١) Ibid, « p. 402. »

« سليمان » : إنه الصدق ! . . الصدق . . لا شيء أجـــدر بنبي غير الصدق . . »[1]

يطلب « سليمان » من كاهنه « صادوق » أن يتركه ، فهو لم يعد قادرا على احتمال ترهاته التي تحجب عنه ضوء السماء بمحاولته تزيين الأمور لسليمان ويطلب الصياد أن يحضر ، فيجده قريبا منه . وكان الصياد يتصور أن « سليمان » سيقاضيه على أخطاء الجني ، ولكنه لم يفعل ذلك بل هو يريد منه أن يكون قاضيه . ويبين له الصياد أن الندم يمحو الذنوب إذا صدر عن قلب صادق ، ثم يطلب منه أن يعاقبه كما عاقب الجني ، فهما في نظره كائن واحد ، ولكن « سليمان » يلقى بحكمته بأنه مثله ضحية الجني ولئن كان « سليمان » قد انخدع بألفاظه وأوهامه فكيف يجوز له أن يلوم !! وعندما يسأله إن كان حقا يراه لا يستحق عقابا يجيبه بأنه ما دام قد ندم الندم الصادر عن قلبه فلا عقوبة عليه ، أدى موقف الصياد هذا إلى أن يختاره سليمان ليلازمه في حياته ويأمنه على سره ، فإنه الرجل الوحيد الصادق بين الرجال .

وفي شخصية كل من « سليمان » و « الصياد » تتكامل الفكرة الفاوستية « وهي أن الإنسان بقوة القدرة المثالية الكاملة الكامنة فيه يغالب السقوط والتردي في الرذيلة الأخلاقيه رغم ضلاله حينا ، وسقوطه في الإثم أحيانا » ومؤلف المسرحية يدرك ذلك جيدا ، فإن هذه المسرحية تمثل في نظره « التعادل بين القدرة والحكمة ، وثباته واختلاله »[2]

---

(١) جوته ، مأساة فاوست ، ترجمة محمد عبد الحليم كرارة ، سنة ١٩٥٩ ، الاسكندرية ، المعارف ، ص ٦٠

(٢) توفيق الحكيم ، التعادليه ، ص ٢٠

كانت شخصيه الصياد هى التى أعطت هذا التعادل فى إطار من رؤية جديدة « لفاوست » صدر عنها المؤلف .

وقع الصياد فى مأذق حين فتح القمقم ، فإن العفريت بداخله كان يصر على قتله ، وحين عقد مع العفريت اتفاقا أن يتركه ويمنحة ما يريد ، إذا ما تشفع له لدى « سليمان » طالبا منه العفو عنه ، كان العفريت يدرك أن الصياد رجل شريف ، وهو يبلغ الصياد برأيه فيه حين اقترض له الصياد أنه ربما يختم عليه القمقم ، ويرمى به فى البحر كما كان . ويكفى نفسه مؤونه التعب ، ويرجع إلى شبكته وحرفته فى أمان .

« الصياد » : وإذا ختمت عليك القمقم ، ثم رميت به وبك فى البحر كما كنت وكان ، وكفيت نفسى المؤونة ، ورجعت إلى شبكتى وحرفتى فى أمان الله !. ..

العفريت . لن تفعل ذلك .. أنت رجل أحق ، ولكنه ذو شرف ! (١)

وقبل الصياد المهمة ، ولكن « سليمان » فرض عليه العلاقة القائمة بينه وبين الجنى ، وهى أن يكون الصياد مسئولا عن عمل الجنى . فطلب الصياد أن يبقى فى قصر سليمان ، وذلك ليكون عمل الجنى مرتبطا به ، فلا يضله ويفتنه ويغويه بغواياته .

وحين يسأل « سليمان » الجن عمن يستطيع أن يأتيه بعرشها، ويتقدم الجنى ليعرض خدماته لسليمان ، لا يوافق « الصياد » على ذلك ، ويستحلف الملك ألا يدع هذا الجنى المغرور يضيعه .

كان الصياد هنا يخشى فشل الجنى، فإنه مسئول منه وعندما يجد العرش أمامه

---

(١) المسرحية ، ص ٢١

يحمد الله على ذلك ، ثم يباهى بما فعله الجنى أمام « سليمان » بأن فى مقدورهما أن يصنعا أعجب من ذلك . وكانت هذه المباهاه التى ظهرت هنا كما ظهرت حين بنى الجنى الصرح هى التى جعلته شريكا للجنى فيما صنع .

والشىء الذى يحسب للصياد هو أنه كان دائما يعترض على الجنى ، وينتهى مستسلما أمام رغبته فى تحقيق رغبة « سليمان » . وقد اعترض تماما على أن يحول « منذر » إلى حجر ، كما أن الجنى حين وجهه لقاء حبيبته زوجة « سليمان » التى كانت تنتظره فى الحديقة ، احتد الصراع فى نفسه فسهل له الجنى ذلك فإن « لسليمان » ألف زوجة ولن يضيره أن ينزل له عن واحدة منهن ، ويرى أن فى يد الصياد القدرة على أن ينال ما يريد ، عليه فقط أن يصغى إلى نصحه ، فإنه إنما يقوده الى مصيره السعيد ، وأن فى يده مفتاح النجاح للوصول الى ذلك ، يقاوم الصياد الجنى ويرى أنها لم تخلق له ولم تجعل لمثله فهى زوجة « سليمان » ، ويستنكر أن يرفع بصره لزوجة من زوجاته فإن هناك شيئا فى نفسه لا يعرف ما هو يهتف به أن هذا الأمر لا يحسن أن يأتيه ، وهو يتوسل للجنى ألا يغريه بما لا يجوز ، وكان هذا التوسل صورة من هذا الصراع الذى يعيش فى نفسه قويا ، فإن من الحكمة ألا يذهب ، إنه يكاد يتمزق بين الجذب الذى يدفعه إلى الذهاب ، والجذب الذى يدفعه إلى الرفض ، ويقرر فى النهاية أن يذهب ولكنه لن يحادثها ، ويسأل الله أن يعينه على ذلك ،

« الجنى » : ولكن ماذا ؟ .. ماذا ؟ .. أريد أن أفهم ما الذى يحول بينك وبين غرضك ؟ . .

« الصياد » : يحول دون ذلك . .

« الجنى » : أف . . لكأن يدا خفية تجذبك إليها كلما أردت أنا أن أجذبك إلى ..

«الصياد» : ماأراك صدقت فى شىء مثل هذا أيها الجنى ... الحق أنى أكاد لاأفرق بين هذا الجذب أوذاك ... ترفق بى دعنى أتنفس ... إنى فى حاجة إلى الراحة ! . . . .

. . . .

« الجنى » : اذهب وتنفس فى الحديقة ... إنها خير مكان لذلك .

« الصياد » : سأذهب ... ولكنى لن أحادثها...

« الجنى » : ستحادثك هى ... وعندئذ تشجع ... وتذكر نصائحى وتكلم!.

« الصياد » : اللهم عونك ! ... (١)

وينجح الصياد فى أن يقاوم نفسه ، وأن يقاوم دفع العفريت له ، فهو بعد أن ذهب إلى زوجة سليمان ، لم يجرؤ على الدنو منها ، ولا على مخاطبتها ، فإنه ما إن نظر إليها من بين الأشجار حتى تذكر أنها زوجة رجل آخر ، وأن هذا الآخر هو صديقه « سليمان » فجمد مكانه .

كانت حساسية الصياد ، مرهفة حتى أنه ليرى الأصغاء إلى إغراء العفريت ذنبا كبيرا ، مع أنه أصغى إلى صوت حكمته وإلى ضميره ، قبل أن يسير نحو الخطيئة واعترف الصياد « لسليمان » بما انتوى أن يصنع ، وتفهم «سليمان» موقفه جيدا ، فلقد أظهر ذلك الفارق الكبير بين اندفاع « سليمان » وراء الجنى ، وبين وقفة الصياد وتردده ، ثم رفضه السير وراءه .

واستلهم المؤلف موقفا آخر من «فاوست» وهو رفضة للتعامل مع الشيطان، ووقوفه فى صمود أمام اغرائه . وكان ادراك « فاوست » أنه لاشىء يعدل أن

---

(١) المسرحية ص ١١٧ ، ص ١١٨ .

يكون الإنسان أنسانا ، قد أدركه الصياد حين انفصل عن الجنى ، واصبحت له ذاتيته المستقله التى فقدها يوم أن قبل أن يكون مسئولا عن أعمال الجنى . وهو بذلك الصور الباقية لقوة « فاوست » الإنسان ، فلقد رفض أن يكون ملكا ، وأن تكون له المرأة التى يريدها ، وفضل أن يكون إنسانا . إنه لم يقبل حتى دعوة «صادوق» الكاهن وآصف أن يبقى معهما ، وفضل أن يعود إلى حرفته الأولى صيادا ولكنه فى هذه المرة ، ليس صيادا بسيطا كما كان ، وإنما الصياد المترقب لصراع سيحدث بينه وبين الجنى مرة ثانية ، وهو المستعد لهذا الصراع .

لقد تصور الجنى أنه كان يجابه سليمان وحده، ولكن بعد موته وجد الصياد أنه قد امتلك التجربة ، وهو قادر على مواجهته بالحرب ، فإن بذرة الحكمة فى سليمان لم تمت ، وهى حية باقية تزيدها التجربة قوة ، فلا تخنذع بقوة غير قوة الإنسان :

« الجنى » : عجبا ... كنت أحسب أنى أجابه سليمان وحده ... وقد مات سليمان ...

« الصياد » : مات ... ولكن بذرة الحكمة فى سليمان لم تمت ... هأنذا أمامك أجابهك ... استعد إذن ... فالحرب بيننا سجال »[1]

هذا ولم يستصلح الصياد الأرض البور ، ولم ينشر السلام بين المتحاربين كما أنه لم يبعث الوفاق بين المتخاصمين كما فعل «فاوست» ، ولكنه صنع شيئا أكبر من ذلك ، وقف أمام الجنى . وقبل اسلام النفس بعيدا عن طموح أجوف لم يحقق لصاحبه مايريد هذا الصنيع يرد لمؤلف المسرحية اضافة إلى فكرة «فاوست» مما يجعل عمله يقف جنبا الى جنب مع عمل جوتيه معبرا بانتقاله الى الأرض

---

(١) المسرحية ، ص ١٥٥

المصرية عن قدرة الفنان المصرى على الانتقال من دور التأثر إلى دور التأثير، كما يثبت أن اضافة الثقافة الدينية لدى المؤلف قد مكنته من أن يبنى عملا يمثل «فاوست» من وجهه النظر المحلية ويرتفع به إلى الاطار العالمى .

* * *

لم يقف تأثير الفكرة الفاوستيه عند حد البناء الفكرى فى المسرح ، وإنما أيضا كان فى الثورة على الفكرة الفاوستية كما حدث فى مسرحية دموع إبليس ، فى هذه المسرحية لم يستطع الشيطان أن يقيم اتفاقا بينه وبين «عصماء» ، لقد استطاع أن ينال منها بالخداع ، فنالت منه بالوعى ، بوعى ورغبة أن تنتقم منه لنفسها ، وهى تخبره بعزمها فلا يستطيع أن يصنع لها شيئا ، وكانت محاولته أن يقيم اتفاقا معها ، تختلف عن محاولته أن يقيم اتفاقا مع «فاوست» . وكان عرضة للاتفاق أن تقبل علاقته الجنسية بها على أن يترك غواية البشر، وأن يتمرد على الشيطان فى نفسه، أى أنه ينوى التوبة :

«الشيطان» : (راكعا) أقسم لك بحبى . . أنك تظلميننى .

«عصماء» : أنا الآن انسان متمرد ، أنا اليوم تائب ومستغفر ونادم ، فخذى بيدى وارحمينى ، أنت التى تستطيعين أن تغيرى تاريخ الناس أجمعين (١)

ولقد صور أحد الشياطين حالة إبليس بأن الحب قلم أظافره ، ونزع أظلافه وجعله حملا وديعا ، فهو اليوم يعرف الرحمة ، ويشفق ، ولكن أحدهم — وكان يبدو أنه يعرف الحقيقة أكثر من أصحابه — استنكر عليه أن يكون إنسانا يحس ويشعر ويتوب ويندم ، وعد اللحظه التى يعيشها بأنها ليست إلا حاله من حالاته الشيطانية :

---

(١) مسرحية دموع إبليس ،ص ٥٦ ، ٥٧

« الثالث : أنت طيب القلب . تخدعك المظاهر .

الأول : (مقاطعا وصارخا) أهذه كلها مظاهر .

الثانى : أتحسب أنه أصبح إنسانا يحس ويشعر ويتوب ويندم ؟ ! إنها حالة من حالاته الشيطانية »(١)

ولقد نجحت الفتاة فى النهاية وبعد موتها فى أن تعذبه ، وتدفعه إلى البكاء .

إن صورة « فاوست » المتطلع إلى المثل الأعلى ، والباحث عن قوة كونية تعينه بالسحر ، تخطاها المؤلف المسلم فى بعض المسرحيات مستندا إلى قوله تعالى « إن عبادى ليس لك عليهم سلطان إلا من تبعك من الغاوين »(٢) . أما غير الغاوين ، فإنهم قادرون على الوصول إلى المعرفة والمتعة كذلك ، وللصوفية فى هذا طرق ، ولأهل الظاهر أيضا طرق فى الوصول إلى المعرفة ولم يكن الشيطان أداة المعرفة والمتعة فى نظرهم .

وفى مسرحية أشطر من إبليس كان « زبرجد « أقدر من الشياطين » ، كانت معرفته وأداتها العقل ، أقدر من قوة سحرهم . ولقد استطاع أن يتغلب عليهم ، وأن يدفع تجربتهم إلى الفشل .

وكان « هرمس » فى مسرحيته « هاروت وماروت » قد وصل إلى المعرفة باستنباطها من آيات الله والكون ، وأدرك أن السر الذى يرتفع به الملكان هاروت وماروت ، ليس سرا مخفيا على الإنسان ، وأنه سيأتى يوم على الإنسان يدرك هذا السر ، ويتجاوزه إلى أسرار أخرى من أسرار الله ، قد يكون الملائكة

---

(١) المسرحية ، ص ٨٠

(٢) سورة الحجر الآية ٤٢

غير عالمين بهـا ، وأن الإنسان سيظل يتطلع إلى ما وراءه من الأسرار حتى يصل إليها :

« هرمس : نعم ... نعم ... ما هو إلا سر محدود من أسرار الله التي لاتنتهي ولا تحد ، وسوف يدركه الإنسان ذات يوم ، ويتجاوزه إلى ما ليس عندكم من أسراره عز وجل ! ..

ماروت : ما ذا تقول ؟ يتجاوزه ؟!

هرمس : أجل ... سيأتى على الإنسان يوم يتكشف له فيه هذا السر الذى عندكما حتى يصبح من معلوماته الواضحة الشائعة ، فيتطلع إلى ما وراءه من الأسرار ، وهكذا دواليك إلى ما شاء الله »[1]

وإيمان الإنسان المسلم بقوته بشرا فى هذا العالم وأن هذه فى حد ذاتها قيمة كبرى لا يعادلها أى قيمة أخرى فى هذا الوجود — هو الذى لون رؤية مؤلفى المسرح لصورة فاوست ، وهو الذى جعلهم يصورون الشيطان — مع كل ما يملك من قوة — عاجزا عن السيطرة على الإنسان .

وبهذا أثبتت هذه المسرحيات قدرة المؤلف المسلم على أن يقدم صورة فاوست كما يراها من خلال ثقافته ، لا كما يراها الفيلسوف الألمانى أو كما تراها الأسطورة الألمانية .

ولقد انتقلت هذه الرؤية إلى الأدب الشعبى ، فكانت أداة لوضع مفهوم واضح وقوى عن الإنسان والشيطان ، استطاع من خلاله المؤلف الشعبى أن يرسم عوالم يتصارع فيها الإنسان والشيطان ، وإن تبادلا الغلبة ، إلا أن الغلبة فى النهاية كانت للإنسان — وفى معظم الأحوال — متمثلة فى صورة البطل الشعبى

* * *

(١) مسرحية « هاروت وماروت » ص ٥٨ ، ٥٩

الفصل الرابع

« مصادر شعبية »

احتفظ الأدب الشعبى بكثير من البذور الأسطورية . وقد استمد مؤلفو المسرح الذين اتخذوا من الأسطورة موضوعا لمسرحياتهم بعض الموضوعات وبعض الأحداث والأفكار الأسطورية المتبقية فيه .

وعلى هذا يمكن تحديد ماأخذه هؤلاء المؤلفين من الأدب الشعبى إلى قسمين: قسم يختص بالموضوع ، وقسم يختص بالحدث والأفكار الأسطورية .

* * *

— أ —

كانت مسرحية سليمان الحكيم هى المسرحية الوحيدة التى استمدت جانبا من موضوعها من الأدب الشعبى .

أخذ المؤلف هذا الجزء من الموضوع من قصة الصياد والعفريت ، التى تروى فى الليلة الثالثة من حكايات ألف ليلة وليلة .

تبدأ المسرحية بظهور الصياد ، وقد رمى شبكته فى الماء وهو يجذبها رافعا رأسه إلى السماء داعيا : « اللهم إنك لتعلم أنى رميت ثلاث مرات » فوجدت فى الأولى حمارا ميتا وفى الثانية زيرا مملوءه بالرمل والطين » وفى الثالثة أحجارا وقوارير ... اللهم ارزقنى من فضلك هذه المرة ياخير الرازقين ! . . . (يجذب الشبكة) ما هذا . . . قمقم نحاس ؟ ! . . . لا بأس ... شكرا لك يارب على كل حال ... هذا أبيعه فى سوق النحاس ، فهو يساوى عشرة دنانير ذهبا ..(يفحص القمقم) عجبا !.. إنه ثقيل .. يجب أن افتحه وانظر ما فيه .. »[1]

(١) مسرحية « سليمان الحكيم » ، ص ١١

يخرج الصياد سكينا ويعالج فتحه فلا يجد به شيئا غير دخان أسود كثيف يخرج منه صاعدا إلى السماء . . . ويتجمع الدخان ثم ينتفض فإذا هو عفريت.

لا يخرج المؤلف بذلك عما يذكر فى القصة الشعبية فهى تحكى أن صيادا كهلا فقيرا له زوجة وثلاثة أولاد . وكان من عادته أن يرمى شبكته كل يوم أربع مرات لا غير . وذات يوم رمى الشبكة ثلاث مرات فوجد فى المرة الأولى حمارا ميتا ، وفى الثانية زيرا كبيرا ، وكانت حصيلته فى الثالثة شقافة وقوارير ، أما فى الرابعة فإنه وجد قمقما من نحاس أصفر ملآن ، وفمه مختوم برصاص عليه طبع خاتم سيدنا سليمان ، فرح به وأخذ يحلم ببيعه فى سوق النحاس فانه يساوى فى نظره عشرة دنانير ذهبا ، وحدثته نفسه أن يفتحه وينظر ما فيه قبل بيعه ، وما إن فتحه حتى خرج من ذلك القمقم دخان صعد إلى السماء ومشى على وجه الأرض ثم تجمع الدخان وانتفض فصار عفريتا فلما رأى الصياد قال : لا إله إلا الله سليمان نبى الله . (١)

ولم يغير المؤلف شيئا من هذا الموقف حتى العبارة الأخيرة التى نطق بها العفريت ، اعترافا بنبوة سليمان ، ذكرها المؤلف بنصها دون زيادة بعد أن تجمع الدخان وأصبح عفريتا .

« العفريت » : لا إله إلا الله سليمان نبى الله .

« الصياد » : (لا حراك به ولا نطق من الروع) (٢)

وما غاير فيه المؤلف هنا حكاية ألف ليلة وليلة هو أن صياد ألف ليلة وليلة زوج وأب لثلاثة أطفال بينما صياد المؤلف عزب وحيد .

---

(١) انظر ، ألف ليلة وليلة ، الليلة الثالثة ، مكتبة صبيح وأولاده ، القاهرة
(٢) المسرحية ، ص ١٢ .

وقد جعله المؤلف عزبا ليبنى عليه بعد ذلك عاطفه حب يقيم صراعها فى قلب بيت سليمان .

ولما كان المؤلف يريد أن يربط بين هذه الحكاية وبين حكاية سليمان مع ملكة سبأ فقد غاير فى الزمن الذى وقعت فيه الحكاية .

وقد حدثت هذه الحكاية بعد وفاة سليمان بألف وثمانمائة عام بينما يجعلها المؤلف تحدث فى عصره ويظهر ذلك حين يسمع الصياد العفريت يقول : يانبى الله لا تقتلنى ما عدت أعصى لك أمرا . فيجيبه الصياد : أتقول سليمان نبى الله ، وسليمان مات منذ ألف وثمانمائة عام نحن فى آخر الزمان»(١) .

كان هناك سبب لحبس الجنى فى القمقم ، واختلف السبب فى كل من العملين الفنيين ، ففى المسرحية كان لعصيان الجنى أن يحضر أخشاب الارز والسرو من مملكة حيرام لسليمان . أما فى الحكاية الشعبية ، فقد كان هذا الجنى من المارقين، عصى سليمان ، فأرسل له وزيره آصف بن برخيا فأتى به مكرها ، وقاده إليه ، ووقف بين يدى سليمان الذى عرض عليه الإيمان ، والدخول تحت طاعته ، فأبى فطلب هذا القمقم وحبسه فيه ، وختم عليه بالرصاص وطبعه بالاسم الأعظم، وأمر الجن فحملوه وألقوا به فى وسط البحر (٢) . ولقد أراد الصياد فى كل من القصتين أن يعرف أسباب حبس سليمان له فى القمقم وحين بدأ الجنى يحكى حكايته قال له الصياد فى الحكاية الشعبية « قل وأوجز فى الكلام فإن روحى قد وصلت إلى قدمى » (٣) . ولقد استخدم المؤلف نفس العبارة فى حواره . فان

---

(١) أنظر ، ألف ليلة وليلة ، الليلة الثالثة .

(٢) أنظر المرجع نفسه .

(٣) أنظر المرجع نفسه .

العفريت بعد أن خرج من القمقم قال للصياد : أبشر بقتلك أبشع القتلات ، وعندما سأله عن جريرته فى ذلك أخذ يقص عليه قصته مع سليمان :

« الصياد » : أريد أن أعرف لأى شىء تقتلنى وقد خلصتك من القمقم وأخرجتك من أعماق البحر ؟ ...

« العفريت » : هذا ما يأتيك بيانه لو أصغيت إلى قصتى »..

« الصياد » : قل إذن وأوجز فى الكلام فان روحى وصلت إلى قدمى !...(١)

أما لماذا يريد الجنى أن يقتل الصياد؟ فان ألف ليلة وليلة تحكى أن الجنى أقام مائة عام وعد من يخلصه أن يغنيه إلى الأبد ولكنه بقى فى القمقم دون أن يخلصه أحد ، ودخل على مائة عام أخرى فوعد من يخلصه أن يفتح له كنوز الأرض ، ولم يخلصه أحد ثم مر عليه بعد ذلك أربعمائة عام أخرى ، فوعد من يخلصه أن يقضى له ثلاث حاجات ، فلم يخلصه أحد ، فغضب غضبا شديدا ، ووعد كل من يخلصه فى هذه الساعة أن يقتله ويمنيه بالكيفية التى يريد بها أن يموت .(٢)

ولم يكن المؤلف بمستطيع أن يجعل الجنى ينتظر هذه الأعوام الطول وعهد سليمان لم ينته بعد ، لذا فانه اختصر السنين من مائة عام إلى عام واحد ومن أربعمائة عام إلى أربعه أعوام ، وفى المسرحية وعد الجنى نفس الوعود التى وعد بها فى الحكاية ، يخبر الجنى الصياد بذلك « وأقمت ثلاثة أعوام ، فقلت من خلصنى فتحت له كنوز الأرض ، فلم يخلصنى أحد ... ومرت أربعة أعوام أخرى ، فقلت : من خلصنى قضيت له حاجاته ، فلم يخلصنى أحد ، فقلت آخر الأمر : من خلصنى هذه الساعة قتلته ، فجئت أنت وخلصتنى» (٣) . وليس فى ما يذكره الجنى أنه وعد

---

(١) المسرحية ، ص ١٣ .

(٢) أنظر ، ألف ليلة وليلة .

(٣) أنظر ، المرجع نفسه .

أن يمنى من يخلصه باختيار الكيفية التى يموت بها ، إذ أن المؤلف أراد أن يخلق جوا من الفكاهة بين الصياد والجنى فجعل الجنى يقرر بعد أن خرج من القمقم أن يجعل الصياد يتمنى الميتة التى يريدها ، وذلك لأنه آنس منه خلقا طيبا وروحا لطيفا وهو لهذا يريد أن يتكلف من أجله صنيعا ، هو أن يترك له الحرية فى اختيار الطريقة التى يموت بها ، ولقد تم ذلك مباشرة بعد أن قص الصياد قصته :

« الصياد » : سبحان مقسم الأرزاق !

« العفريت »: هذا حظك . . . ما شأنى فيه ؟.

« الصياد » : صدقت ياسيدى ... الذنب ذنبى أما أنت فقد أديت الواجب عليك ...

« العفريت » :إنى لآنس فيك خلقا طيبا وروحا لطيفا لهذا أود أن أتكلف من أجلك صنيعا ...

« الصياد » . (مستبشرا) جزاك الله خيرا أنعم على بصنيعك أيها الكريم

« العفريت » : تمن على . .

« الصياد » : حقا ؟ . . . وتفعل ؟ . .

« العفريت »: نعم . . تمن على أية موتة تحيا وتتمناها . .

« الصياد » : لاحول ولا قوة إلا بالله العلى العظيم ! . .

« العفريت » : ثق أنى لو لم استظرفك ما كنت أتكلف من أجلك شيئا مثل هذا ...(١)

وقد دار حوار بين الصياد والجنى فى كل من العملين الفنيين ، كان الهدف منه محاولة الصياد الوصول إلى طريقة يحتال بها على الجنى حتى يتركه وقد وجد

---

(١) المسرحية ، ص ١٤ ، ١٥

صياد ألف ليلة وليلة الحيلة التى تنقذه فهو قد أقسم على الجنى باسم الاسم الأعظم المنقوش على خاتم سليمان ، أن يجيبه عن سؤاله وهو كيف كان فى القمقم ، والقمقم لا يسع يده ولا رجله فكيف يسعه كله ؟ فسأله الجنى عما إذا كان لا يصدق أنه كان فيه ، فأجاب الصياد بأنه لا يصدق حتى ينظر ذلك بعينيه ، فانتفض العفريت وصار دخانا صاعدا إلى الجو ثم اجتمع ودخل فى القمقم قليلا قليلا حتى استكمل الدخان داخل القمقم ، فأسرع الصياد وأخذ السدادة الرصاص المختومة ، وسد بها فم القمقم ونادى العفريت ، وقال له تمن على أى موتة تموت. فلما رأى العفريت نفسه محبوسا ، حاول مع الصياد أن يتركه ، ولا يلقى به فى البحر فقال له اخرجنى وسأحسن إليك وبعد حوار طويل قصت فيه القصص ، كان فى خلاله يستعطف الجنى الصياد ، ويصر الصياد على إلقائه فى البحر إلى أن وعده الجنى إن أطلقه ألا يسوءه أبدا وأن ينفعه بشىء يغنيه دائما فأطلقه الصياد . (٢)

وقد غاير المؤلف من هذا الموقف مغايرة تامة فهو لم يلجأ إلى هذه الحيلة لينقذ صياده بها وإنما غاير ذلك ، فإن الصياد وهو يحاول عبثا أن يثنى الجنى عن قتله ، والجنى يصر على ذلك . كان الحوار بينهما يدور فى خفة وذكاء تظهر فيه شخصية الصياد البسيط وشخصية الجنى العبقرى ورؤية كل منهما لنفسه ، يقف الجنى فى مركز القوة ، ويقف الصياد فى مركز الضعف ، عاجزا عن صنع شىء للجنى سوى الاستعطاف المتسم بالسخرية من الموقف كله لم يطلب الصياد من الجنى أن يعرفه الكيفية التى تجعله يدخل القمقم. وإنما يلجأ إلى موقف آخر لينقذ به الصياد .وهو أن سفن سليمان تظهر على شاطىء البحر فيصاب الجنى بالخوف، بينما يفرح الصياد

---

(١) ألف ليلة وليلة ، الليلة الثالثة والرابعة والسادسة .

بهذا الإنقاذ ، وهكذا حدث التحول لصالح الصياد . وعندما رأى الجنى أن الصياد فرح بقدوم سفن سليمان أخبره الجنى أنه مازال لديه من الوقت ما يكفى لقتله أشنع القتل ، فيطلب منه الصياد أن يهرب بجلده قبل أن يأتى سليمان فما نفعه من قتله ؟ ولكن الجنى يعرف أن لا ملجأ له من سليمان ، فإنه قادر على أن يأتى بالجنى من أقاصى السحب وأغوار الأرض :

« الصياد » : (يلتفت إلى البحر) انظر . . . أنظر . . .

« العفريت » : (فى رعدة) ويلاه ! . . .

« الصياد » : ما هذه السفن العظيمة ؟ . . .

« العفريت » : (فى همس) سليمان ! . . .

« الصياد » : (فى همس) وافرحتاه ! جاء الفرج . . .

« العفريت » : ماذا تقول ياصياد النحس ؟ . . .

لم يزل لدى الوقت الذى يكفى لقتلك اشنع القتل .. استعد ..

« الصياد » : وماذا تستفيد من قتلى ؟ . . اهرب ياسيدى بجلدك قبل أن يأتى الملك سليمان !. .

« العفريت » : اهرب أين أيها الأبله ! . إن من حبسنى يستطيع أن يأتى بى من أقاصى السحب وأغوار الأرض . . (١)

لم يكن الصياد فى المسرحية صاحب الحيلة لإنقاذ نفسه وإنما كان الجنى هو صاحب الحيلة ، فإن الصياد كان يتصور بفتحه للقمقم وإطلاقه للجنى معه أنه أنقذه ، ولكنه فى الحقيقة لم ينقذه بهذا الصنيع فما زال غضب الملك سليمان قائماً ، وخروجه من حبسه بغير إذنه سيزيد من نقمة سليمان وغضبه عليه . ويرى الجنى

---

(١) المسرحية ، ص ١٩ ، ٢٠

بعد هذا أن يتفقا على حل ينقذ به للصياد نفسه من الجنى كما ينقذ به الجنى نفسه من سليمان ، فاقترح الجنى حلا وهو أن يعود إلى القمقم ويختمه الصياد كما كان وبعد ذلك يذهب إلى سليمان ، ويتشفع له ، ويطلب منه العفو عنه فإذا نجح سعى الصياد ، أعطاه ما يشتهى ، وإذا لم ينجح ، فهو قد أدى واجبه ، وهذا حسبه.

« العفريت » : قبل كل شيء أحب أن تكون ذكيا ، وتفهم أخيرا أنك لم تنقذنى قط باخراجك اياى من القمقم ، فغضب النبى سليمان على لم يزل قائماً . . . وخروجى من حبسه بغير إذنه سيزيد ولا ريب من نقمته وغضبه . .

« الصياد » : وما العمل ؟ . .

« العفريت » : لست أرى غير حل واحد . . أن أعود إلى القمقم وتختمه على كما كان . ثم تجثو على أقدام سليمان فتشفع لى وتطلب العفو عنى .. فاذا نجح سعيك فانى أعطيك ما تشتهى نفسك .. وإذا لم تنجح فحسبك أنك أديت واجبك(١)

ينتهى الأمر بالصياد إلى أن يقبل الاتفاق ويعود العفريت إلى القمقم ويتجه الصياد إلى سليمان ، وبذلك يتم دمج القصتين معا فى اطار واحد ، القصة القرآنية والقصة الشعبية ليصبحا عملا مسرحيا واحدا . وهذه هى القوة المبدعة لدى المؤلف والتى شوهدت فى مسار البحث ، يستخدم القصة الأسطورية ليقيم عليها بناء جديدا ، تصبح معه القصة ، بأحداثها ابتكارا ذاتيا له ، فهو لا يقف عند النص الذى يستقى منه موقف المنبهر لا يتحرك عنه ، ولكنه يقف من النص الأسطورى موقف النساج الذى يقيم من الخيوط ثوبا جديدا يمكن أن يرد الثوب إلى أصوله ، ويمكن أن تتعدد هذه الأصول بتعدد الخيوط ، ولكنه فى النهاية ثوب تحسب قيمته بمدى القدرة الابتكارية التى مكنت المؤلف من صنع نسيج جديد

---

(١) المسرحية ، ص ٢٠ ، ٢١

أخذ المؤلف قصة العفريت والجنى الى نقطة معينة وتركها لينسج بناءه الفنى بناء جديدا ومختلفا بالمرة ، غير المؤلف الطريقة التى أعيد بها العفريت إلى القمقم عما كانت عليه فى الحكاية الشعبية ، وتم له بذلك الربط بينها وبين العناصر الأخرى التى أراد ان يربطها بالقصة ولقد ذهب الصياد إلى سليمان ونجح فى إقناعه فى أن يعفو عن الجنى .

بعدت أحداث المسرحية كثيرا عما ذكرت القصة الشعبية ففيها ينتهى الأمر بالصياد إلى أن يكون سببا فى خلاص مدينة مسحورة ، ويكافئه الملك فيصير من أغنى أهل زمانه وتصبح بناته زوجات الملوك[1] وهذه النهاية السعيدة هى من العادات العادات فى معظم القصص الشعبى

وإذا كانت هذه النهاية قصة صياد ألف ليلة وليلة ، فإن قصة صياد سليمان الحكيم انتهت نهاية معاصرة ، وهو لم يكن أقل سعادة من صياد ألف ليلة وليلة ، فإنه لم يصبح غنيا ، لكنه انتهى مقتنعا بحياته . وهذا هو الخلاف الجوهرى بينهما .

• • • •

(١) ألف ليلة وليلة ، الليلة التاسعة .

(ب)

وفى المسرحيات الأخرى التى تناولت الأدب الشعبى لم يكن تناولها لموضوعات متكاملة منه، وإنما أخذت بعض الأحداث الأسطورية وأضافت إليها من المصادر الأخرى، كما كان لابداع المؤلفين فى إتمام عملية البناء المسرحى الدور الأول.

واستقى فتحى رضوان من الأدب الشعبى بؤرة أحداث مسرحية « دموع إبليس » وهى العلاقة الجنسيه التى تمت بين إبليس وعصماء.

ولقد امتلأ الأدب الشعبى بقصص تحكى علاقات جنسية بين الشيطان والإنسان، ومن بينها ما يحكى عن الملك شهريار، وأخيه شاه زمان. وقد خرجا فى سفرة وسارا أياما وليالى حتى وصلا إلى شجرة فى وسط مرج، عندها عين ماء فشربا من العين وجلسا يستريحان وبعد ساعة إذا هما بالبحر قد هاج فطلع منه عمود أسود صاعد إلى السماء وهو فى طريقه إلى المرجة، فلما رأيا ذلك خافا، وطلعا إلى أعلى الشجرة، وأخذا ينتظران ماذا يكون؟ فإذا بجنى يحمل صندوقا على رأسه طلع إلى البر، وأتى الشجرة التى كانا فوقها، وفتح الصندوق وأخرج منه علبة ثم فتحها فخرجت منهما صبيه حسناء. وعرف الملكان من الحوار الدائر بين الجنى والبغية أنه اختطفها ليلة عرسها. [1]

---

(١) ألف ليلة وليلة، المقدمة.

وتنسب قصة أخرى إلى جرجريس بن رحموس بن إبليس أنه اختطف بنت ملك الهند صاحب جزيرة الأبنوس ، ووضعها فى قصر محكم البنيان تحت خميلة أشجار .[1]

وفى كلتا القصتين كان الشيطان يتجسد للفتاة بصورة إنسية ، ويمارس معها الجنس. ولقد كان كل منهما تدفعه الرغبة الجسدية أن يخطف الفتاة ويجعل منها عشيقته.

ولم يكن إبليس فى المسرحية متغايرا كثيرا عنهما وكان الاختلاف بينهم وبين إبليس أنه لم يقدم إلى الفتاة ليتمتع بها وإنما كان ليغويها فهى لم تكن أميرة من الأميرات ، وإنما كانت قديسة فى أخلاقها .

لم يكن إبليس يريد التمتع بعصماء ، ولكنه بعد أن جاءها فى الصورة الآدمية ومارس معها الجنس أحبها وأرادها عشيقة له . وكان من الممكن أن يستخدم إبليس القوة معها لو أنها كانت مثل الفتاتين السابقتين ولكنها قديسة تملك الصلابة والقدرة على الرفض . وهى تستهين بحياتها إذا اضطرت إلى الرضوخ ، ولقد وقفت منه الفتاة موقف الند للند بعد خطيئتها معه مصرة على الإنتقام منه :

« عصماء » : لارحمة الآن فى قلبى ... إنى سأنتقم !

« الشيطان » : (جافيا) لست احتمل انتقاما منك !

« عصماء » : إنه انتقام عذب من مثل عملك ، حتى ليبدو أنه لاشيء[2]

لقدواجهت عصماء إبليس بمفردهاولم تستسلم له لحاول أن ينزل عن كبريائه ولكنها رفضت خضوعه لها .

---

(١) المرجع السابق ، الليلة الثالثة عشرة .

(٢) مسرحية « دموع إبليس » ، ص ٥٩ .

« الشيطان » : أنت أكثر عنادا من الشيطان !

« عصماء » : أنا كذلك مع الشيطان نفسه .

« الشيطان » : ولكن الشيطان نفسه نزل عن عناده وكبريائه (١)

وتذكر سيرة سيف بن ذى يزن أنه أشرف على مدينة عالية البنيان وأبوابها مغلقة وجميع أهلها يبكون بدموع غزار ويلبسون السواد والحداد ونظر سيف إلى الجهة المقابلة للمدينة فرأى كومين ، وعلى كوم خيمة منصوبة تدل أحداهما على أن بها عروسا ، وتدل الأخرى على أن فيها حزنا وبؤسا . فذهب إلى خيمة العروس ليرى مابها فرأى داخلها أجمل عروس تبكى بدموع غزار ، عرف من الفتاة أنها بنت ملك المدينة ، وأن جنيا جاء ينتقم من أبيها ، فطلب منه أن يزوجه ابنته هذه . وقد اتفق أهل البلد على أعطائها إليه حتى يبعد عنهم مساوئه ووافقهم الملك على مضض ، (٢)

وتغير صورة عصماء عن صورة هذه الفتاة المستسلمة الباكية لاينفى تأثر فتحى رضوان بجو القصص الشعبى وإن كان يؤكد أن التأثير هنا تلون بالإطار الاجتماعى الذى يعيشه المؤلف والذى تغيرت فيه صورة المرأة عما كانت عليه فى عصر مولد هذه القصص الشعبية.

وفى قصة جرجريس بن رحوس بن إبليس تظهر روح الغيرة فى نفسية هذا الجنى . فما إن تتم العلاقة الجنسية بينه وبين الإنسية حتى يتقمص روح الآدمى وتظهر فيه نزعة الغيرة . ونزعة الغضب . ونزعتا الغيرة والغضب من المفروض أن الشيطان يستخدمها ليقتحم على الإنسان نفسه ويدفعه إلى إرتكاب المعصية . وهذا النوع من التحول فى نفسية الشيطان إنما هو خلق من الأدب الشعبى وإضافة على إبليس وشياطينه .

---

(١) المسرحية ، ص ٥٨ .

(٢) سيرة سيف بن ذى يزن ، حـ ١ ص ٤٥ ومابعدها .

يعبر الجنى عن غيرته بطريقة تبدو رمزا للقسوة . فإن خطف فتاة ووضعها فى بيت تحت خميلة أشجار دون أن يسمح لها بأن ترى إنسيا أو كائنا من كان يعد مظهرا قاسيا من مظاهر الغيرة[1] ، كان ذلك أخف بكثير من وضع الفتاة فى علبة داخل صندوق يخرجها وقتما شاء ويعيدها إلى العلبة عندما تنتهى حاجته إليها.

وعندما تكشف لجرجريس علاقة الفتاة بأنسى أخذ يبحث عنه وقد تخفى فى زى رجل من العجم حتى وصل إليه لحمله إلى الفتاة . وطلب منها أن تقتله لتثبت براءتها من العلاقة به ، ولما رفضت الفتاة ، طلب الجنى منه أن يقتلها ليثبت براءته من العلاقة بها ، فرفض الرجل ، فنكل الشيطان بالفتاة بأن قتلها ومثل بجسدها ثم مسخ الرجل إلى قرد[2] .

وفى المسرحية برزت غيرة إبليس من شاهر ، وقد كان شاهر فتى يعمل فى بيت والد عصماء ، ولد يوم مولدها ، هو فى الصباح وهى فى المساء . نشآ معاً ، حتى إذا بلغا سن الشباب ، وأصبح ممتعا لكليهما أن تتحول علاقتهما إلى حب وقف المجتمع حاجزا بينهما . وكان شاهر يكتفى بأن يرى سيدته سعيدة ، تقوم بعملها فى القرية ، حتى هبط عليها إبليس . وتغيرت عصماء كثيرا ، فقد دمرها الإحساس بالذنب الذى ارتكبته ، وكان الشاب يتمزق لها .

« شاهر : (يدخل منفعلا) لا بد أن اقتله

أم السعد : (مأخوذة) تقتله !؟.. باسم الله الحفيظ

شاهر : نعم .. لا بد من قتله ، وأنت تدافعين عنه .. »[3]

---

(١) ألف ليلة وليلة ، الليلة الثالثة عشرة

(٢) ألف ليلة وليلة ، الليلة الرابعة عشرة

(٣) المسرحية ، ص ٣٦

وتدخل عصماء على شاهر ساعة ثورته ويتحادثان عن الشيطان ، ويظهر حب شاهر الإنسان لسيدته ،وحين يقتحم الشيطان عليهما حديثهما تظهر غيرته من الود الذى ظهر واضحا بين شاهر وبين عصماء . يرى شاهر عصماء تحدث الشيطان وهو لا يعرف من تحدث فيطلب منها أن تذهب إلى فراشها متصورا أنها محمومة ، بينما الشيطان يستمر فى إظهار غيرته فيحتقر شاهرا ، موجها نظرها إلى ذلك . فهو يخبرها أنه عندما يتركها لنفسها ، فإن صبيا لا يساوى بضعة قروش . يطمع فى حبها ، ويظن نفسه ندا لها

« شاهر : (يتلفت حواليه مدهوشا) (يا سيدتى أنت محمومة .. اذهبى إلى فراشك

الشيطان : انظرى ما يحدث حينما اتركك لنفسك . يطمع فى حبك صبى لا يساوى بضعة قروش . إنه يحبك لأنه يظن نفسه ندا لك.. »(١)

ويعلم بعد ذلك شاهر أن الشيطان ثالثهما فى الغرفة ويقترب الشيطان منه فيصرخ شاهر طالبا الرحمة . فيعبر الشيطان عن احتقاره له ويصفه بأنه جبان رعديد

« الشيطان : (يخرج من وراء العمود الخشبى) . إن أذنيك لم تخدعاك ، أنا هنا حقا ..

شاهر : (يرجع إلى الوراء مذعورا) أعوذ بالله !

الشيطان : (يقترب منه) أيها الجبان الرعديد !

شاهر : الرحمة !

الشيطان : عن ؟

---

(١) المسرحية ، ص ٤٧

شاهر : سيدتى ! يا ساهر ! يا أم السعد !

الشيطان : (يقهقه وقد اقترب منه وابتدأ يطعنه فى خاصرته بيده ، وهو يتداخل فى نفسه ويتقاص ويتلوى) .. »(1)

وازدادت كبرياء الشيطان على شاهر وعلى الإنسان وهو يشعر بانتصاره عليه . ولكنه لم يستطع أن يمسخ شاهرا إلى قرد بل هو لم يستطع بعد ذلك أن ينال منه فقد تبدل انطواؤه وانكماشه واستسلامه ، جرأة وشجاعة وإقداما ، وأخذ يندفع نحو الشيطان دون أن يراه محاولا ان يحطمه فيناديه الشيطان أن يأتى إليه، فيقف شاهر صامدا هذه المرة أمامه لايخشاه ويلعنه . مما أدى بالشيطان إلى أن يندم على أن صار عدوا للإنسان . وأمامه هذا النموذج القوى ، الذى لا يرهب إبليس نفسه

« الشيطان : (وقد بدأ يتخاذل) ألا تخشانى !!

شاهر : أنا ألعنك ..

الشيطان : أنا أملك من أسباب الأذى ما لا يتصور عقلك القاصر

شاهر : وأنا لا أخشى الأذى فى سبيلها !

الشيطان : إنها لن تنفعك !

شاهر : وأنا لا أطلب نفعا

الشيطان : إذن أنت تبيع حياتك !

شاهر : بل أجعل لها قيمة !

---

(1) المسرحية ، ص 51

الشيطان : (رافعا يده إلى السماء وبصوت عال) يارب ، لماذا جعلتنى عدوا للإنسان ؟ إنى لا أفهمه ، حينما أحسبه بلغ الغاية من الضعف ، ينقلب قويا لا يرد ، جسورا لا يخاف ، مقداما لا يلوى على شيء ... »(1)

وهذه الصورة لا تخرج كثيرا عما فى الأدب الشعبى على الرغم من رؤيتها المعاصرة ، فإن أبطال الأدب الشعبى كانوا دائما قادرين على مواجهة القوى الشريرة والتغلب عليها .

* * *

ولقد كانت شخصية سيف بن ذى يزن وقدرته الطاغية على التغلب على الجن والعوالم الغيبية مصدرا لإيحاء الفنانين المسرحيين المعاصرين . يظهر ذلك واضحا فى مسرحية « أشطر من إبليس ». فإن الانطباعة السريعة التى تعطيها شخصية الأمير زبرجد فى المسرحية تقترب من شخصية « سيف بن ذى يزن » إلى حد كبير ، غير أن المؤلف صفاها من كثير من الشوائب المحيطة بها . فعالم الأمير زبرجد كله من الإنس بخلاف عالم سيف الذى اشترك فيه الإنس والجن على حد سواء .

هذا الفارق مرده إلى أن المؤلف يكتب مسرحية مطالب فيها بالتركيز بعكس السيرة التى كانت تنطلق مع خيالات مؤلفيها.

بنى المؤلف مسرحيته على فكرة مؤداها أن قطب الشياطين قرر أن يغاير من طريقة الأبالسة فى التغرير بابن آدم فيجعلهم يوجهونه نحو الخير ، ولكى يثبت قدرتهم على صنع إنسان أفضل اختطف طفلة رضيعا ، من كوخ يأوى إليه آدمى

(1) المسرحية ، ص ٥٣ .

من معشر الرعاة ، وأنزلها فى أطراف الوادى الأجدب ، وأوجد الزعيم بنفثة من سحره بحيرة الأجاج فى وسط هذا الوادى ،وأقام لها قصرا بلوريا فاخرا وسط البحيرة،وأحاط القصر ببستان يحفل بالطرائف،ثم نشر السحب فوق سطح البحيرة لإخفاء القصر من العيون ، وقد اختار الزعيم هذا المكان ليكون بعيداً عن أعين الآدميين الفضوليين وأحاطها بالحراس حتى يحفظوا هذه البقعة وحاول بعض الصيادين أن يقتربوا من البحيرة بغية الصيد فأثاروا فى وجوههم الأعاصير العاتية ، حتى جلوا عنها.واستقدم لها قطب الشياطين من الحواضن والمربيات لينشئها على أقوم السبل ، ويلقنها الحكمة ، والخير ، ويبعد عنها دواعى الشر ، ويجعلها بحق جديرة بذلك اللقب الذى أطلقه عليها « فضلى العذارى » وكان الزعيم يريد بذلك أن يثبت للملأ أن الشياطين قادرين على صنع الخير . فهم يرون أن الناس أجمعين يزعمون أنهم يعملون الخير وأنهم مفطورون عليه بينما ترى خلوب الجنية أن أحدا منهم لم يستطع أن يعمل الخير المحض ولم يستطع أن يدل على أنه جدير بعمل الخير دون مغنم . فإذا ما صنع — معشر الشياطين — الخير المحض وأقاموا البرهان على أنهم أهل لعمل الخير بلا رغب ولا رهب كسبوا المعركة من ابن آدم وطارت لهم شهرة جديدة يتغير بها وجه الناموس الكونى

« أرقط : الخير .. الخير .. الناس أجمعون يزعمون أنهم يعملون ، وأن البشر على الخير مفطور ..

خلوب : حقا إنهم يزعمون هذا ويغالون فيه ولكن أحدا منهم لم يستطع أن يعمل الخير المحض ، ولم يستطع أن يدل على أنه جدير بعمل الخير دون مغنم فإذا جئناهم نحن بالخير المحض وأقمنا البرهان على أننا أهل لعمل هذا الخير بلا رغب ولا رهب ، كسبنا المعركة من بنى « آدم » ، وطارت لنا شهرة جديدة ، يتغير بها وجه الناموس

الكونى العام »(١)

سارت التجربة فى طريقها ثمانية عشر عاما . إلى أن جاءت الأخبار أن إنسانا جبلا يرتاد البقعة متفحصا متقصيا . وقد شاهده حراس البحيرة . ويقدم سرعرع مساعد زفاف المكلف بقيادة الحراسة حول المكان ، فيخبره بأنه لمح شبح الآدمى بعينيه وما كاد يعجل إلى ناحيته حتى تزايل وتطاير ولكن خلوب مربية الفتاة تسخر منه وترى أنه واهم إذ لا يستطيع أن يتزايل ويتطاير سوى الجن، وأنه ليس فى قدرة الآدمى صنع ذلك . ولم يكن سرعرع واهما فلقد كان هناك آدمى يملك القدرة على التزايل والتطاير . وهذا الآدمى شأنه شأن أبطال السيرة ، وأبطال القص الشعبى يملك من القدرات الخارقة ما يتفوق به على الشياطين أنفسهم. فكما كان يلجأ أبطال السيرة إلى السحر فإن هذا الإنسان هو الأمير زبرجد تعلم السحر ، وأتقن الأساليب الشيطانية ، على يد عميدة السواحر نكباء . فتمكن من أن يستر شخصيته عن الشياطين ، واتخذ له اسما من أسمائهم هو طغيان ، وبدأ فى هيئته كأنه واحد منهم :

« زعرور » : ألم تستطع أنت يا سيدى ، بحيلتك ومهارتك أن تضحك منه، وتستهزىء به ، فتستر عنه شخصيتك الآدمية شخصية الأمير « زبرجد » العظيم ، وتتخذ لك اسم « طغيان » ، وتبدو فى هيئة شيطان ؟

« طغيان » : لم أبلغ هذا المبلغ إلا بإتقانى الأساليب الشيطانية فى السحر ، وتخرجى فى كف عميدة السواحر « نكباء » . (٢)

وتبدو صورة هذه الساحرة التى يتحدث عنها الأمير زبرجد بصورة الحكيمة

---

(١) مسرحية « أشطر من إبليس » ، ص ٦١ ، ٦٢

(٢) المسرحية ، ص ٧٢ ، ٧٣ .

عاقلة ، التى ساعدت سيف بن ذى يزن فى الحصول على كتاب تاريخ النيل . (١)

وكان الجو الذى أضفاه المؤلف على القصر المسحور أقرب إلى الأجواء السحرية فى عوالم السيرة .

ولقد صور الأمير هذا المكان وإحساسه به بأنه يشعر أن المكان يسوده جو من الأسرار ، وتشيع فيه ألوان من الغرائب . فهو يرى السحب ولكنه يحسبها جامدة وهى تمر ولكنها تمر فى تباطؤ ولا تنقشع وتعيش المنطقة وسط البحيرة المغطاة بالسحب . وهو كفارس تستهويه هذه الصورة ، وتدفعه إلى المغايرة فيندفع نحوها يريد أن يعرف ما تخفى هذه السحب ؟ .

« طغيان » : أتيت هنا مع الصيادين مرات ، وأحسست أن المكان يسوده
جو من الأسرار ، وتشيع فيه ألوان الغرائب ..
(يشير إلى الثغرة وخلفها تتراءى السحب) إنها سحب أكاد
أحسبها جامدة !

« زعرور » : الحق أنها تمر يا سيدى !

« طغيان » : نعم تمر فى تباطؤ ... هذا صحيح ، ولكنها لا تنقشع أبداً ...
إن المنطقة وسط البحيرة ، وهى دائما مغشاة بالسحب . . .
ليت شعرى ماذا تخفى هذه السحب المتلاحمة (٢)

ويعرف بعد ذلك سر القصر البلورى وقصة الأميرة أزاهير وينجح فى اختطافها من معقلها ويذهب بها إلى قصره .

---

(١) سيرة سيف بن ذى يزن ، ص ٧٣ وما بعدها .

(٢) المسرحية ، ص ٧٤ .

وكان هذا الانتصار مقابلا لانتصار سيف بن ذى يزن على العوالم الغريبة على الإنسان من جن وغيلان ،وكانت أقرب لرحلته إلى بلاد واق الواق . وكانت الملابس التى سرقها من الشياطين أقرب إلى صورة الثياب المطلسمة التى ورد ذكرها فى السيرة . (١)

وقد أخذ المؤلف أيضا من السيرة صورة الموت كما قدمها فى المسرحية .

فهو فى الفصل الأول يظهر قطب الشياطين على فراش الموت وبعد أن يبلغ وصيته إلى خليفته بزعبول « يبدو جثمانه وقد أخذ يحترق على مهل وينبعث منه دخان أزرق فيجثو بزعبول أمام الجثمان ، والدخان حوله يتكاثف فتخبو الأضواء ثم يدوى انفجار عنيف » (٢) . ولم يخرج المؤلف عن الصورة الشعبية ، التى ترسم موت الشيطان مصحوبا بالاحتراق وانبعاث الدخان ثم التلاشى ، وما زاده المؤلف هنا هو صوت الانفجار العنيف الذى ذكره . ويتضح ذلك مما يروى عن سيف أنه التقى بالمارد المختطف فضربه بالسوط المطلسم فوقعت الضربة على يده اليسرى فنزلت إلى الأرض فأخذ الجنى « يده المقطوعة من على الأرض ، وجعلها تحت إبطه ولزقها محل القطع خوفا من أن يخرج الدخان لأن الجن لا يسيل له دم ، فهم خلقوا من النيران بإذن الرحمن الرحيم الذى خلق الإنس والجن ، ثم أن المارد المختطف نشر أجنحته وطار من وقته وساعته » . (٣) والتقى به سيف بعد أحداث كثيرة فمد المارد يده إلى الملك سيف وأراد أن يقبضه * فضربه الملك

---

(١) انظر السيرة ، ص ٣٨٢ .

(٢) المسرحية ، ص ١٩ .

(٣) سيرة سيف بن ذى يزن ، ص ٤٠ .

* فى النص يقبضك .

سيف بالسوط المطلسم فوقع على يده الثانية ، فانقطعت ،(١) ثم إن يد المارد بعد ذلك ، طلع منها دخان وبعد الدخان طلع منها شرار وبعد الشرار طلع منها نار وهـــذا المارد يصيح مما به من العذاب ،حتى احترق وصار كوم تراب ثم مات ،(٢)

وفكرة اختطاف الجان للمرأة فكرة مطروقة فى الأدب الشعبى ، وقد تعرض لها البحث قبل ذلك (٣) ، ولكن الخلاف هنا بين الموقفين ، ففى الأدب الشعبى كان الاختطاف يتم لرغبة شخصية ، أما فى المسرحية فانه تم ارغبة الزعيم فى أن يقيم تجربة جديدة على غير ما تعود الشياطين ، وقد استند المؤلف فيها إلى فكرة التجارب النفسية ، التى يقوم بها كثير من علماء النفس على مجموعات متجانسة ذكائيا ووضعهم فى ظروف أكثر ملاءمة لنمو هذه القدرات ومن ثم يمكن توجيههم التوجيه السليم . (٤)

وكان هناك خليط من القصص أطلع عليه تيمور فهو صاحب ثقافة واسعة شملت كثيرا من الميادين الثقافية ، ولم يكن تأثير هذه القصص مباشرا وإنما كان لها دور الإيحاء له ، ففى قصة هذه الفتاة التى بعدت عن البشر منذ مولدها وعندما بلغت سن النضج ارتدت لها طبيعتها الإنسانية وظهر نضجها الفسيولوجى الذى

---

(١) السيرة ، ص ٦٧ .

(٢) السيرة ، ص ٧٩

(٣) انظر ، مقدمة ألف ليلة وليلة ،الليلة الثالثة والرابعة عشر

(٤) انظر ، أنستازى ، وجون فولى ، سيكلوجية الفروق بين الأفراد والجماعات ، ترجمة السيد محمد خيرى ، ومصطفى سويف وآخرين ، ١٩٥٩ ، القاهرة : الشركة العربية ، حـ ١ ، ص ٤٣٧ وما بعدها .

وجهها إلى العودة لأصلها فلم يجد زبرجد جهدا فى اكتساب الفتاة إليه ، فهو رجل، وهى امرأة .

وعودة الفتاة إلى أصولها ، انسانه ترتد إلى الآدميين تقترب من قصة الحطاب الذى لم يكن له أولاد فوجد فأرة فدعا الله أن تكون له فتاة ،فاستجاب له، وصارت الفأرة طفلة . أخذها الحطاب وزوجه بالرعاية ، حتى كبرت وأصبحت فتاة جميلة تمناها الشباب زوجة ولكن الفتاة رفضت خطيبها . ولما ألح والداها عليها بالزواج طلبت منهما أن يزوجاها بأقوى كائن فى الوجود — إن أرادا لها الزواج — فأخذ والدها يبحث عن أقوى كائن فى الوجود وكلما تصور أنه وجده ، اكتشف خطأه ، إلى أن دله الجبل على أقوى كائن وهو الفأر فهو الوحيد الذى يمكنه ان يذل الجبل ويخترقه فذهب الرجل إلى الفأر فقبل الزواج من فتاته فدعوا الله أن يعيدها فأرة فعادت كما كانت .(١)

تلتقى قصة الفأرة هذه مع قصة فتاة تيمور فى ارتداد كل منهما إلى حقيقته .

وأما عن فكرة أصالة الشر فى الإنسان فإن المصادر الشعبية التى تذكر ذلك كثيرة . وقد كانت أقرب إلى فكرة المسرحية قصة شعبية تحسب على الأدب العربى الفصيح ، وهى قصة يعرفها المؤلف تمام المعرفة تلك هى القصة التى تروى عن لقمان بن عاديا وهى أنه كان مبتلى بالنساء وكان كلما تزوج بامرأة تخونه ، فتزوج فتاة صغيرة السن ،لم تعرف الرجال بعد ، ثم نقر لها بيتا فى جبل وجعل له درجة بسلاسل ينزل بها ويصعد فإذا خرج رفعت السلاسل حتى عرض لها فتى من العماليق فوقعت فى نفسه فأتى بنى أبيه فقال : والله لأجنين عليكم حربا لاتقومون لها ، قالوا : وماذاك ؟ قال ، امرأة لقمان بن عاد هى أحب الناس

---

(١) يرد عبد الحميد يونس هذه القصة الى مؤثرات سلافيه على القصص الشعبى العربى .

الى ، قالوا ،فكيف تحتال لها ؟قال، اجمعوا سيوفكم ، ثم اجعلونى بينها وشدوها حزمة عظيمه ، ثم ائتوا لقمان فقولوا له إنا أردنا أن نسافر ونحن نستودعك سيوفنا حتى نرجع ، وسموا له يوما . ففعلوا ودفعوا بالسيوف إلى لقمان، فوضعها فى ناحيه من بيته وخرج لقمان وتحرك الرجل ، فخلت الجارية به فكان يأتيها ، فإذا أحست بلقمان حملته بين السيوف ، حتى انقضت الايام ثم جاءوا إلى لقمان، فاسترجعوا سيوفهم ، فرفع لقمان رأسه بعد ذلك ، فإذا نخامة تنوس فى سقف البيت ، فقال لامرأته من نخم هذه ، قالت : أنا ، قال : فتنخمى ، ففعلت ، فلم تصنع شيئا ، فقال ياويلتاه ، السيوف دهتنى[1]

هناك خلافات كثيرة بين هذه القصة وقصة تيمور ولكن الإطار العام لفكرة وضع إنسان بعيدا عن التأثير البيئى والاجتماعى ، على أمل ابعاده عن مواطن الشر وارد فى القصتين ، وتنتهى المسرحية بأن الانسان مهما أحيط بالرعاية الخيرة فإنه سيرتد الى النزوع إلى الشر . ويرد المؤلف الكذب والغيرة والعدوان إلى أصل متأصل فى الإنسان . فإن أزاهير هذه الفتاة التى وجهت بالرعايه الخيرة وربيت عليها ، حضر إليها زبرجد وقبلها ومضى وبعد مضيه تجىء مربيتها خلوب فتجدها تحدث نفسها مهمهة « ياله من حلم ظريف ! أحظى بقدوم الزائرة — الليلة — كما حظيت بزيارتها ليلة أمس »[2] . وتستوضحها المربية عما تقوله فتكون إجابتها أنها دعوات من تلك الدعوات التى لقنتها اياها .

---

(١) أبو محمد جعفر بن أحمد بن الحسن السراج ، مصارع العشاق ، ١٣٠١ه القسطنطينية : الجوائب ، ص٤٦ .

(٢) المسرحية ، ص ٩١ .

« خلوب » : (وقد ترامت الى أذنيها همهمة أزاهير دون وضوح) : ماذا تقولين ؟

« أزاهير » : أتحدث إلى نفسى !

« خلوب » : (وقد عادت إليها بغطاء) وماذا كنت تحدثين نفسك به ؟

« أزاهير » : (بعد فترة تردد) : إنها دعوات من تلك الدعوات التى لقنتنى إياها . . (١)

وهى تعترف بعد ذلك لمربيتها بأنها كذبت وأن الكذب شر ، وهى تريد أن تجرب الشر بنفسها وكان ذلك صدمة كبيرة للمربية فهذه أول مرة تكذب فيها .

« أزاهير » : لقد كذبت ، والكذب شر .

« خلوب » : (شاهقة فى دهشة) ولم فعلت هذا ؟ !

« أزاهير » : أحببت ان أجرب الشر بنفسى .

« خلوب » : (ضاربة بيدها على صدرها مولولة) . ويحك ! أنها أول مرة فى عمرك النقى تقترفين هذا المنكر (٢) .

وهى مع اعترافها بأنها كذبت على مربيتها تستمر فى الكذب ولا تعترف بأن إنسيا كان معها وأنه قبلها .

ويجىء زبرجد بعد ذلك فيحملها معه الى عالم الشر الجميل — أى عالم البشر — وتذهب معه الى قصره ، فيقيم حفلا كبيرا ، يكون بمثابة حفل تعارف تتعرف من خلاله على عالمها الجديد . فيسقيها الأمير خمرا لتساعدها على مواجهة الناس ،

---

(١) المسرحية ، ص ٩١

(٢) المسرحية ، ٩٢ ، ٩٣

وتتملكها نشوة الخمر ، فتأخذ فى الضحك

وتأتى الأميرة بنفسج ابنة عم الأمير زبرجد وتجذبه من يده إلى حلبة الرقص وما إن يأخذا فى الرقص حتى تستبد الغيرة بأزاهير ، فتهب دفعة واحدة فتخطف سيف قرنفل صديق الأمير وتشهره فى يدها وتقتحم حلبة الرقص ، وتضرب زبرجد به وتصيبه فى يده إصابة هينة . وبذلك تكون أزاهير قد كذبت وسكرت وحاولت أن تقتل . وهى فى ذلك عامدة . فهى لم تكن تعرف قبلا الموت ، ولا السيف ، هذا السيف الذى تصورته حين رأته لأول مرة عصا وأخذت تسأل الأمير زبرجد عما يصنع به ، فأخبرها أنه سيف يذيق به الموت .

« زبرجد » : ذاك سيفى .

« أزاهير » : عصا تعبثين بها ؟

« زبرجد » : بل أذيق بها الموت !

(يناولها السيف)

« أزاهير » : (تنظر إلى السيف فى يدها) : الموت ! ؟[1]

عرفها الأمير بعد ذلك ما هية الموت ، وعندما رقص مع الأميرة بنفسج حاولت قتله عقابا له على تركها ، وغيرة منها لما فعل .

وهكذا بدأ المؤلف وهو يمزج فيما أخذه من الأدب الشعبى ما يعلمه من فكر متولد عن دراسته لآراء فلاسفة من أمثال جان جاك روسو فى كتابه إميل . وهو لم يلتزم بهذه الأفكار التى كانت تصور الإنسان مفطورا على الخير

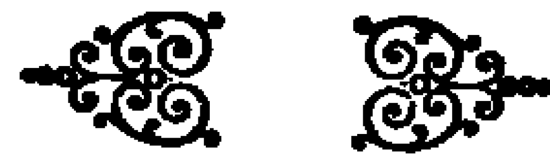
---

(١) المسرحية ، ص ١٠١

وإنما سار مع ما عبر عنه الأدب الشعبى من أن الإنسان قادر على صنع الخير ، والشر على حد سواء

* * *

ويمكن أن يفهم استخدام هذا المؤلف وغيره من مؤلفى المسرح لهذه المصادر من خلال محاولة معرفة رؤيتهم للوظيفـــة بين الأسطورة والمسرح وهذا هو موضوع الكتاب الثانى ؟



فهـــرس

الموضوع	الصفحة
توجه نرسيس إلى أبولون	٩٩ — ١٠٠
صلوات بجماليون لفينوس واستجابتها له بين الحكيم وأوفيد	١٠٠ — ١٠٢
التمثال بين أوفيد والحكيم	١٠٢ — ١٠٣
٢ ـ الحكيم وأسطورة نرسيس وإيكو	١٠٣ — ١١١
مزج الحكيم بين بجماليون ونرسيس وإيكو	١٠٣ — ١٠٦
إيسمين ونرسيس بين أوفيد والحكيم	١٠٦ — ١٠٨
علاقة بجماليون بجالاتيا فى ضوء مدرسة ألفرد أدلر النفسية	١٠٨ — ١٠٩
مغايرة الحكيم لأوفيد	١٠٩ — ١١١
(ب) أسطورة أوديب	١١١ — ١٥٧
الأصول غير اليونانية لأسطورة أوديب	١١١ — ١١٣
الأصل الإغريقى وتطور المسرح فى مصر	١١٤
الحكيم وأوديب بين الأسطورة والمسرحيات التى تناولتها	١١٤ — ١١٥
١ ـ الحدث	١١٦ — ١٢١
با كثير والحكيم وتأثرهما بالمدرسة الفرويدية ومخالفتهما لأندريه جيد .	١١٦
أوديب وعلى سالم واختلاف على سالم عن الحكيم وبا كثير	١١٩ — ١٢٠
الطاعون بين سوفوكل والمسرح المصرى إلى على سالم	١٢٠ — ١٢٣
النبوءة والراعى عند الحكيم وسوفوكل	١٢٤ — ١٢٨
مقتل الأب عند كل من سوفوكل والحكيم وبا كثير	١٢٨ — ١٣٠

الموضوع	الصفحة

الموضوع	الصفحة
موقف « مارلو » و « أبى حديد » و « باكثير » و« جوته » و « الحكيم » من التوبة .	٣١٢—٣٢٨
الخروج على الفكرة الفاوستيه فى « دموع إبليس » و« أشطر من إبليس » و « هاروت وماروت »	٣٢٨—٣٣٠
٤ — الفصل الرابع : مصادر شعبية :	٣٣١—٣٥٨
احتفاظ الأدب الشعبى بكثير من البذور الأسطورية وأثر ذلك فى استلهام مؤلفى المسرح	٣٣٣—٣٤١
(أ) استلهام الموضوع فى مسرحية سليمان الحكيم والعلاقة بينها وبين موضوع قصة الصياد والعفريت	٣٣٣
العلاقة بين شخصية الصياد فى ألف ليلة وليلة وبين شخصيته فى المسرحية	٣٣٣—٣٣٥
اختلاف زمن الحكاية بين ألف ليلة وبين المسرحيه	٣٣٥
اختلاف أسباب حبس الجنى فى القمقم	٣٣٦
علاقة الصياد بالجنى واختلافها فيهما .	٣٣٧—٣٤١
(ب) استلهام الحدث والأفكار الشعبية	٣٤٢—٣٥٨
فتحى رضوان ومسرحية « دموع إبليس »	٣٤٢—٣٤٨
العلاقات الجنسية بين الشيطان والإنسان	٣٤٢—٣٤٤
نزعة الغيرة عند الجنى	٣٤٤—٣٤٨

الموضوع	الصفحة

رقم الايداع بدار الكتب
٤٠٧٩ / ١٩٧٥

مطبعة دار نشر الثقافة
٤ ، ١١ شارع كامل صدقي - الفجالة
ت ٩٤٦٠٧٦